مقدمة العدد

يضم العدد الثالث والأربعون من مجلة **جذور** ثمانية بحوث. تهتم ستة منها بقضايا الأدب والنص، ويعالج مقالان موضوعين يتعلق أحدهما باللغة والثاني بالنحو.

البحث الأول عن «**المرجعية والخطاب**» للدكتور عبدالجليل مرتاض من جامعة تلمسان بالجزائر حيث تناول مفهومي «الإحالة والمرجع» المرتبطين بالواقع وتجربة العالم الخارجية... وصار يعبر بهما في اللسانيات الحديثة عن العلاقة التي توجد بين العلامة والشيء المنوط بها من حدث وحركة ونوع.

كما أشار إلى الإحالة والمرجع ما فوق لساني حيث إن الإحالة هي الوظيفة التي تحيل علامة إلى شيء أو وسط كوني خارج لساني واقعي أو خيالي، لأنه لا مناص من استحضار الوظيفة المرجعية في الخطاب. وكونها علامة لسانية تضطلع بالعلاقة بين التصور والصورة الصوتية السمعية فهي تحيل إلى ما فوق لساني. ومهمة الوظيفة المرجعية تكمن في وضع العلامة اللسانية في علاقة وضع غير مباشر مع عالم الأشياء الواقعية التي هي عالم كوني مستقل عن كل ما يكتسبه ويتقمصه من صور صوتية سمعية أو بنيات دلالية. والإحالة ليست فعلا أو تصرفا حدث من شيء واقعي، بل من فعل راجع إلى الفكر اللغوي الخاص والعام.

ولشرح المصطلحات والمفاهيم المتداخلة للمرجع حاول مناقشة بعضا منها بدءا بالمثلث السيميوطيقي للإحالة والمرجع كما ورد عند

أودجن وريتشاردز الذي من خلاله ترسم المعالم للعلاقات بين الواقع الموافوق لساني والتصورات والوحدات المعجمية.

وخلص إلى أن الإحالة إحالتان: سابقة ولاحقة، أو قبلية وبعدية. الأولى ثابتة وتنزع منزع الانغلاق والثانية متحركة وتميل إلى الانفتاح والدينامية. فاللغة عالم منته في وحداته ولكن نسجها عالم لا متناه في معانيه.

والموضوع الثاني للباحث محمد أبحير عن **امرئ القيس في شعر حازم القرطاجني**. وهي دراسة تبرز مظاهر التأثير والتأثر بين الثقافتين الأندلسية والمشرقية الذي شمل كل مظاهر الحياة والأدب. وقد ظهرت معالم التأثير والتأثر في استعارة بعض المفردات مثل أسماء الحواضر والأسماء، وفي ارتباط علماء وشعراء من الغرب الإسلامي ببعض الشعراء المشارقة، وفي ما أسهمت به الرحلة من توفير المناخ الملائم للتواصل بين الثقافتين إذ كانت من أهم الوسائل التي وطدت الصلات بين المغرب والمشرق، وبفضلها انتشرت آثار علماء المسلمين وجهودهم. وعلى ما لهذه القضايا من تأثير بارز فإن التأثير الأدبي له خصوصياته وتميزه يحاول الباحث أن يبرزه من خلال تناوله لقصديتين لشاعرين واحد مشرقي والآخر أندلسي.

بدأ دراسته بشرح آليات التواصل الشعري بين امرئ القيس وحازم القرطاجني سواء من حيث التضمين والأخذ أو التناص والحوارية أو من حيث المعارضة والمنافسة والمباراة. وركز في المقارنة على آليتي التضمين والذاكرة الشعرية. ثم تتبع مظاهر التواصل الشعري بينهما من عدة جوانب: بناء القصيدة، المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

والبحث الثالث للدكتور حمد فهد محمد القحطاني من جامعة الطائف يقدم فيه **دراسة تحليلية للمها في «حومل» عند الشعراء.** اعتنى الشعراء القدامى بالوقوف على الديار والبكاء على الأطلال ووصف البيئات التي كانوا يعيشونها فوصفوا الرحلة والراحلة وارتبطوا بوصف الناقة والفرس وغيرهما من الحيوانات، وكانت الرحلة في طلب الصيد مهمة في نظم أشعارهم إذ شكلت لهم حافزا لقول الشعر في كل مايعترضهم وكل ما يصيدونه. وركز الباحث هنا على نوع من الحيوان الوحش وهو البقرة الوحشية أو الثور الوحشي وهو المقصود بالمها والتي ترتبط في الشعر بمنطقة «حومل». فعمل على إبراز العلاقة بينهما إلى درجة أن كل واحد منهما يمثل جزءا من الآخر. كما أظهر الدلالات الشعرية التي استخدمها الشعراء في أشعارهم نتيجة توظيفهم لبقر الحومل في صورهم الشعرية والفنية.

والبحث الرابع للدكتور فواز عبدالعزيز اللعبون من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية موضوع **الفكاهة في ديوان «رجع الصدى»** للشاعر محمود غنيم. وهو بحث يتتبع فيه صاحبه حدود الفكاهة مفهوما وتجليات كما هي في الديوان. وقد اختار ديوان «رجع الصدى» لاشتماله على نصوص فكاهية وافرة، ولحفاوة صاحبه محمود غنيم بالشعر الفكاهي كما أن الدراسات السابقة لم تتناول هذه الظاهرة في شعره.

وبدأ الدارس بنبذة عن الشاعر محمود غنيم وعن دواوينه الشعرية واهتمامه بالشعر الفكاهي. ثم قدم مفهوم الفكاهة في اللغة والاصطلاح، وفرق بينها وبين مصطلحات ومفاهيم متداخلة من مثل الدعابة والظرافة واللطفة والمزاح. ولا يخرج معناها الدلالي عن مفاهيم النادرة أو الطرفة التي تبعث على الضحك سواء أكانت شعرا أم نثرا.

ثم انتقل إلى بيان تجليات الفكاهة في الديوان المذكور وقسمها إلى موضوعات متنوعة منها ما له صلة بالمراسلات ومنها ما له علاقة بالمناسبات ومنها ما يعالج قضايا الإصلاح الاجتماعي. وبعدها صنف الوظائف الفكاهية في الديوان إلى وظائف اجتماعية وأخرى تنفيسية.

والبحث الخامس **فلسفة الحزن عند بشير عبدالماجد**. وهو قراءة نقدية في نماذج من رثائيات الشاعر السوداني بشير عبدالماجد، تناول فيها الباحث ثلاث قصائد من رثائيات الشاعر وعمل على تحليلها ونقدها عبر ملامسة الجوانب الإنسانية فيها ودراسة الجوانب الجمالية والفنية والتعمق في الجوانب الفلسفية والفنية.

والبحث السادس للباحثة مريم إبراهيم غبان من جامعة جدة عن **شعرية الضوء وتجلياته في ديوان قطرات من ظمأ للشاعر غازي القصيبي**. اعتبرت الباحثة أن للضوء نسبة كبيرة في تشكيل العمل الفني، كما أن له آثارا سيكولوجية على الحالة النفسية والمزاجية للفرد. وهو مرتكز أساسي في كثير من الأعمال الفنية مثل السينما والمسرح والإشهار والعمارة. ونظرا لأهميته في تشكيل وتكوين العمل الإبداعي والفني فقد تناولته من خلال محدداته العلمية أولا ثم من خلال تجلياته السيميائية والشعرية في ديوان قطرات من ظمأ للشاعر السعودي غازي القصيبي.

والبحث السابع للدكتور أحمد بن محمد العضيب من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية **دراسة وصفية تحليلية عن الاستشهاد بلغة الأنصار**. وهي أشهر اللغات المستشهد بها تردد ذكرها في كتب اللغة، ويتحدث بها أناس لهم مكانتهم الخاصة في الدين والمجتمع، وكان لهم أثر بالغ في العربية وعظم هذا الشأن بعد هجرة النبي عليه الصلاة والسلام إلى المدينة. وكانت العناية بها كبيرة لدى علماء اللغة والتفسير

نظرا لما ورد منها من ألفاظ في القرآن الكريم والحديث الشريف وآثار الصحابة الكرام.

حاول الباحث دراسة موضوع الاستشهاد بهذه اللغة، قدر استطاعته، جمعا وتحليلا وعرضا لأقوال العلماء فيها واستشهادهم بها، مع بيان المصادر التي استقى منها مفرداتها وطرق الاستشهاد بها. بدأ بمقدمة في الفصل بين اللغة واللهجة، وعلاقة الاستشهاد باللهجات العربية، ثم قدم شرحا وافيا للغة الأنصار ولمصادرها وأهم الكتب التي تناولتها وذكر خصائصها وطرق العلماء في فهم ألفاظها والاستشهاد بها خاصة في كتب التفسير وشرح الحديث والفقه إلى جانب علوم اللغة من نحو وغيره.

وقسم المادة العلمية إلى أربعة مباحث خصص كل مبحث لظواهر تخص هذه اللغة وهي الظواهر الصوتية والظواهر الصرفية والظواهر النحوية والظواهر الدلالية.

والبحث الثامن عن **الفعل الأجوف من حيث التأصيل والتغيرات الصوتية في ضوء المنهجين الوصفي والمقارن** للدكتور علي سليمان الجوابرة من جامعة طيبة بالمدينة المنورة. تناول فيه مسألة الفعل الأجوف في اللغة العربية ودرس أبنيته الثلاثية وفق منهجين متكاملين هما المنهج الوصفي والمنهج المقارن. فإذا كانت الوظيفة الأساسية للمنهج الوصفي هي وصف اللغة فإنها في المنهج المقارن تعمد إلى إجراء المقارنة للظاهرة اللغوية في أكثر من لغة للوصول إلى التأصيل العلمي للظاهرة اللغوية.

هيئة التحرير

المرجعية والخطاب

عبدالجليل مرتاض(*)

بين الإحالة والمحال إليه (مفهوم الإحالة والمرجع):

نشير هنا بالإحالة (la référence) إلى ما نرجع إليه رغبة منا في طلب معلومات نجهلها أو نريد التأكّد منها، لأن اللسان دلالياً وفي حد ذاته ما هو إلا مجموعة مُنْبَنِيَة (structuré) من الأشكال، وأن اللسان ما كان مبرّراً وجودُه إلا بما له من علاقة مع التجربة التي يستقيها المتكلمون من العالم، وبمعنى أوسع، فإن الإحالة بهذه العلاقة الموجهة من العلامة صوب واقع، وبصورة أكثر دقة، فإننا نستخدم الإحالة للعلاقة التي توحّد شكل الخطاب بغرض أو تعبير خاص بتجربة المتكلمين[1].

وفي مرجع آخر، إن الإحالة (la référence) قد تُسمَّى أحياناً (dénotation) أي تأشيراً أو علامة أو تعييناً أو حتى دلالة ذاتية،... من الفعل dénoter أي «دلَّ على أو أشار إلى ...»، ويقصد بهذا ما يربط كلمة بشيء أو بعموم أكثر ما يربط علامة بمرجعها (son référent) أي الشيء الذي تمثلهُ هذه العلامة (ساعة، قلم، كتاب، بحر، خروف،...)، ومن ثم، فإن مفهوم كل من الإحالة والمرجع يبدو أنه مربوط بالواقع أو تجربة العالم الخارجية، ومع ذلك فإن الإحالة صار يعبَّر بها في

(*) باحث لساني وكاتب روائي، وهو أستاذ التعليم العالي (جامعة تلمسان - الجزائر).

اللسانيات الحديثة عن العلاقة التي توجد بين العلامة والشيء المنوط بها من حدث وحركة ونوع،... بمعنى أنه لم يَعُدْ مُسَوَّغاً لنا اليوم القول: إنّ الكلمة تدل على شيء، بل تحيل إلى الشيء، أي كلمة «العصا» ليست هي العصا، بل كل ما في الأمر أنها تحيل إلى شيء مبضوع من مادة «خشبية» اصْطُلِح عليها «عصا»، ليس إلا.

ولذا، فليس صدفة أن نجد الوظيفة التعيينية (la fonction dénotative) (أو المرجعية) إحدى الوظائف الست الجاكبسونية، تكاد تكون ماثلة في كل مرسلة، لأنها تُوَجَّه نحو «المرجع» نحو ما نتكلم عنه[2]، ففي بيت شعري[3]:

رأى أَرْنَباً فانقَضَّ يَهْوِي أمامه   إليها وجلاَّها بِطَرْفٍ مُلَقْلِقِ

نجد ما يلي:

- الضمير المستتر العائد على الفرس في الفعل (رأى) يحيل إلى صنف الخيْل أو الأفراس، ومثل هذا ما بقي في (انقض)، (يهوي)، (جَلَّى)، الضمير المتصل في (أمامه).
- أرنب تحيل إلى صنف الأرانب.
- الضميران المتصلان في (إليها)، (جلاَّها) كذلك.
- الأفعال: رأى، انقض، يهوي، جلّى تعود كذلك إلى الوظيفة التعيينية أو المرجعية،... وبدون هذه المراجع أو السياقات المافوق لسانية، لن يكون هناك فهم متبادل.

ولو قلت: «أعرني، يا سمير، قلمك الأحمر»، فإن القلم يحيل إلى صنف «أقلام» والأحمر إلى اللون «الأحمر». والإحالةُ إلى الشخص «سمير»وإلى الحركة أو الفعل «أَعار» تعودان أيضاً إلى الوظيفة التعيينية، خلافاً للنداء «يا سمير»، والأمر في «أعِرْ»، فإنهما يرجعان إلى وظيفة أخرى هي الوظيفة الندائية الموجهة أساسا صوب المرسل إليه.

الإحالة والمرجع ما فوق لساني:

وإذاً، فالإحالة هي الوظيفة التي بوساطتها تحيل علامة إلى شيء أو وسط كوني خارج لساني واقعي أو خيالي، لأنه لا مناص لك من استحضار الوظيفة المرجعية في خطابك مع غيرك أو حتى نفسك، في يقظتك أو أضغاث أحلامك.

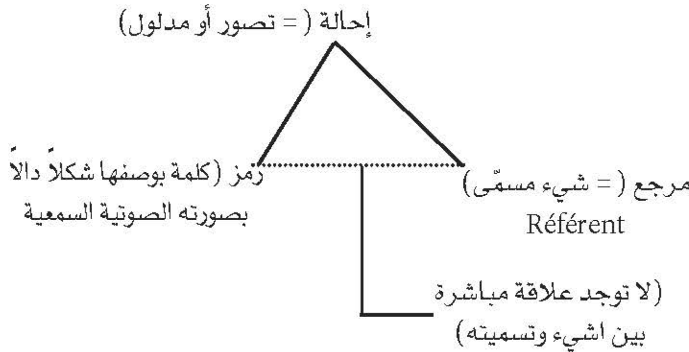
وبعبارة أخرى، كل علامة لسانية تحيل، في الوقت نفسه، وهي تضطلع بالعلاقة بين تصور وصورة صوتية سمعية بالتعريف الديسوسوري، إلى واقع ما فوق لساني، ومهمة الوظيفة المرجعية تكمن في وضع العلامة اللسانية في علاقة وضعاً غير مباشر مع عالم الأشياء الواقعية التي هي عالم كوني مستقل عن كل ما يكتسيه ويتقمصه من صور صوتية سمعية أو بنيات دلالية، ومن ثم فإن الصلة بين عالم الأشياء المدرك متعلقة بالإرث الثقافي المسلَّم به أباً عن جدّ، بمعنى أن الإحالة ليست أبداً فعلاً أو تصرفاً حدث من شيء واقعي، بل من فعل راجع إلى الفكر اللغوي الخاص والعام. مثال ذلك أنَّه لم يسبق لعربي أن عرف الشيطان شكلاً، ولكنه متداول بطريقة عادية فيما بينهم، ولا أحد يُخَطِّئ الآخر، أو لايَفْهَم صاحبه، ولذلك لمّا جاء القرآن الكريم، أحال إحالة ما فوق لساني إلى هذه العلامة في ثَمانٍ وثمانين مرة مفرداً (سبعون) وجمعاً (ثماني عشرة)[4]، ومنها قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِيٓ أَصْلِ ٱلْجَحِيمِ ٦٤ طَلْعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ ٦٥﴾[5]، لأن القرآن لم يُحِلْ إلاّ لِمَا تعارَف عليه العرب في لسانهم العربي، وإلاَّ ألم يقل امرؤ القيس[6]:

أَيَقْتُلُني والمَشرَفِيُّ مُضَاجِعي ومسنونةٌ زُرْقٌ كأنْيابِ أغْوالِ؟

لأن العرب تسمّي الأغوال الشياطين أيضاً، وهو يشبّه السهام المحدَّدة الأزِجَّة (أو الزِّجاج)[7] بأنياب الأغوال تشنيعاً لها ومبالغة في وصفها، والشاعر لم ير الغول قط.

المثلث السيميوطيقي للإحالة والمرجع:

وعلى ذكر الإحالة، فإن أوجدن (Ogden) وريشارد (Richards) حاولا أن يقرِّبا الفرق بين المعنى وإحالته بإنشاء ما يُعْرف بالمثلث السيميوطيقي الذي من خلاله قد تُرْسَم المعالمُ للعلاقات بين الواقع المافوق لساني والتصورات والوحدات المعجمية[8]:



لغتنا الآنية شعور وواقع مُزَيَّفان:

هذه التصورات الشكلية لإدراك الصلة بين الشيء وما يحال إليه، تبقى تصورات ميتافيزيقيةً أَنْصَعَ مما هي منطقية أو سوسيوثقافية، ثم إنها لا تعني إلا التشكل الأول أو الماورائي للعلامة، بسبب أن الواقع لا يفصح عن الخيال، فلغتنا الآن شعور وواقع مزيفان من صنع التاريخ عليك أن تقبله أو ترفضه، حتى إن: أندري مارتني، صرّح منذ زهاء أربعين سنة: «المصيبة أن الباريسي الأحادي اللغة (unilingue) لايصل إلا بصعوبة لفهم أن اللغة اعتباطية، ويُصِرّ على الاعتقاد بوجود تطابق (identité) طبيعي بين كلمة الطاولة والشيء الطاولة»[9]، مع أن المعنى لعلامة لا يتعيّن عبر ملاءمة العلامة للغرض، فالأصوات الأربعة: دَ/ فْ/ تَ/ رْ لا صلة لها بشيء يكتب فيه، والأصوات الثلاثة: قَ/ لَ/ مْ، لا حول لها ولا قوة بشيء يُكْتَب به. ولعل الآيات القرآنية

الآتية من سورة العلق ﴿ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ۝٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ۝٥﴾(10). لا ينأى مغزاها العميق عما نحن بصدده، إذ ما اصطلح النحاة على تسميته بالأمر في الفعل «اقرأ»، وعلاوة على كونه يرأس وظيفة تحريضية، يشكّل لنا المقام الذي يسمح بفهمه، فهو وحدة لغوية دالة استهلالية للملفوظ الممثل بالآية الأولى كلها(11)، ولكنه لم يُسْتَعْمل كفعل دالّ على تنفيذ أمر حقيقي أو زمني أو منطقي، لأن كل عارف بسيط يعلم أن المأمور أمِّي، بل اسْتُعْمِل مُعَرِّفاً أو مُقَدِّماً لِمَا يليه، أي كنوع يعادل «تَحَدَّثْ أو تَكلَّمْ»، والاختيار القرآني للوحدة الاستهلالية (اقرأ) أقصى كل اختيار سواه، وحتى يكون المقام السياقي أكثر وضوحاً، اسْتُهِلَّت الآية الثانية بالفعل نفسه الذي انتهت به الأولى ليتمكّن المعنى في نفس المتلقي إزالةً لكل إبهام، وهو ما يسمى الإطناب، ومثله تكرار «علَّم» على رأس الآية الخامسة(12) لتوضيح «علّم» بالقلم، وهذا يشبه قولهم» «إنما المرء بأصغرَيه: قلبه ولسانه» حيث إن ذِكر (قلبه ولسانه) ما وُجِدَ إلا لتوضيح المراد بالأصغرين،...

الإحالة إحالتان: قبلية وبعدية:

والذي أقوله: إن العناصر اللسانية الواردة في الآيات(13) مثال ساطع على أن الإحالة، فضلاً عن كونها تحيل إلى ما فوق لساني واقعاً أو خيالاً، إحالتان: إحالة سابقة، وإحالة لاحقة، والفرق بين الإحالتين أن السابقة ثابتة، واللاحقة متحركة، وإذا كانت الإحالة السابقة تنزع ما استطاعت إلى أن تكون مغلقة، حتى لا يختلف اللاحق مع السابق، فإن الإحالة اللاحقة تميل دوماً أو بنسبة أكبر إلى أن تكون مفتوحة، حتى لاتزول دينامية الخلق والإبداع، فاللغة عالم منته في وحداته ولكن نسجها عالم لا نهائي في معانيه، وبكلمة واحدة ،إن كلمة ليس لها دلالة، وكل ما تملك أن لها استعمالات.

ولعل ما أثرناه بشأن الإحالتين السابقة واللاحقة لا يحتاج إلى جدل، بل إلى توضيح، فالأفعال الواردة في الآيات الخمس موجودة قبلياً في لغة العرب، وهي إحالتهم الأولى، ثم جاء القرآن ليحيل إحالة بعدية وفق لسانهم الثابت، وحتى لو شُحِنَت هذه الأفعال بدلالات لاحقة لا نهاية لها، فإن الإحالة الأولى ستظل ثابتة، وهي النواة المركزية التي لا تقبل التجزئة، ومثل الأفعال العناصر الاسمية الأكثر عرضة للتغيير حقيقة أو مجازاً أو خيالاً.

فكلمة «وربُّك» التي تطلق على الله تبارك وتعالى مُعَرَّفَةً بالألف واللام أو مضافة (كما هنا) يرادُ بها مالِكُ الشيء:

- ربُّ المال، ربّ البيت، ومنه قوله - عليه الصلاة والسلام - في ضالة الإبل: «حتى يلقاها ربُّها»(14) أي صاحبها، وفي التنزيل حكايةً عن يوسف، عليه السلاسم، «أَمَّا أَحَدُكما، فيَسْقِي رَبَّهُ خَمْراً»(15)، وقال الحارث بن حلّزة(16):

فهو الربُّ والشهيدُ على يوْ ... م الحِيَارَيْنِ والبَلاءُ بَلاَءُ

كان العبد يقول لسيده: «هذا ربّي»،... ومثل قول الحارث قول النابغة الذبياني(17):

أحاديثَ نفسٍ تشْتكي ما بربِّها ... وَوِرْدَ همومٍ لمْ يَجِدْنَ مَصَادِرا

أو قولُ امرئ القيس(18):

فما قاتلوا عن ربِّهم وربيبِهمْ ... ولا آذَنُوا جاراً فيَظْعَنَ سَالِمَا

وقوله:

أتاني حديث فَكَذَّبْتُهُ ... وأمرٌ تَزَعْزَعُ منه القُلَلْ

لقتلِ بني أسَدٍ رَبَّها ... ألا كلُّ شيءٍ سواه جَلَلْ

بمعنى أن كل إحالةٍ لاحقة تخضع إجباراً لمجموعة من المسلَّمات الخارجية كالسياق، والمحيط اللساني للكلمة الهدف لإضفاء معنى

عليها بدلاً من معنى آخر في الوقت نفسه، وذلك ما أُطْلِقَ عليه تعدُّدُ المعاني أو الاشتراك اللفظي، في حين أنه لا يوجد أي اشتراك لفظي، بل كُلّ ما في الأمر أن المخزون الصوتي مخزون مُسْتَنْفَد، بينما عالم الأشياء عالم لا نهائي، مما اضطر ويضطر الإحالات اللاحقة في كل مرة أن تحيل على عيّنة مستعملة من المخزون الصوتي دلالة بها على كل إحالة أو إحالات لاحقة، ولذلك أشرنا إلى ثبوت الإحالة المركزية القبلية خلافاً لِمَا تلاها من إحالات تالية.

المرجع تقليدياً:

وأما المرجع (le référent) الذي قد يسمى أيضاً «مرجع الدلالة» أي ما تشير إليه العلامة اللسانية، فيَعْني تقليدياً، وكما حدّده لاينز Lyons منذ عام 1970، الأشياءَ بوصفها أغراضاً مسمّاةً أو مداليل بوساطة الكلمات[19]، وأما جورج مونان، فيعرّف المرجع بقوله «غرض» objet أو تَجَلّ (manifestation) للعالم الممكن ملاحظته (observable) الذي يُحَال عليه شكل لساني عَبْرَ علاقة الإحالة،... وإذا كنّا نتكلم عن الدالّ والمدلول أو المرجع لعلامة، فإننا نستعمل كتابات صوتية (transcriptions) مختلفة، فكلمة (oiseau) (طائر) تُمَثَّل هكذا بوساطة (wazo، oiseau و«OISEAU»)[20].

نظرة تراثية للمرجع:

وفي تراثنا اللغوي العربي ما يَنِمّ عمّا نحن فيه، وخاصة بشأن اختلاف ميدان التجربة والبعد التجاوري بين المتكلمين، من ذلك مثلاً أن المبرد لما روى بيتاً لحسان[21]:

سالَتْ هذيلٌ رسولَ اللهِ فاحشَةً ضَلَّتْ هذيلٌ بما جَاءَتْ ولم تُصِبِ

علق قائلاً: «وأما قول حسان:

سالَتْ هُذَيْلٌ رسولَ اللهِ فاحشَةً

فليس من لغته «سِلْتُ أسال» مثل «خفت أخاف»، وهما يتساولانِ، هذا من لغة غيره»[22].

وعلى غرار ملاحظة المبرد على حسان، نجد الأصمعي هو الآخر، يقف موقفاً مماثلاً حين عاب على أبي عبيدة في شرحه قول حباب بن زرارة:

شتَّان هذا والعناقُ والنَّوْمْ والمشربُ البارد في ظلِّ الدَّوْمْ

إذْ قال الأصمعي: «ما ابن الصبّاغ وهذا ؟ وأنَّى لأهل نجد الدوم ؟ وإنما الدوم بالحجاز، وحاجب نجدي، فأنَّى له الدوم؟»[23]، ثم فسّر الظل الدوم بأنه الظل الدائم، وذهب إلى ذلك ابن دريد،...[24].

وفي حديث لعمر بن الخطاب، وقد بلغه أن أبا موسى الأشعري يقرأ حرفاً بلغته، فقال: «إنّ أبا موسى لم يكن من أهل البَهْش، ويريد أن يقول ليس من أهل الحجاز، لأن المُقْلَ (حَمْلُ الدَّوم) ينبت بأرض الحجاز، ويسمَّى مقلاً مادام رطباً، فإذا يَبِسَ فهو خَشْلٌ»[25]، ونذكّر هنا أن المرجع لا يتعلق بالعلامة اللسانية وحدها، بل يعني كل مظهر من المظاهر الصوتية والنحوية والصرفية،... والفرق بين هذا وذاك أن العلامة اللسانية ثابتة قبلياً ومتحركة بعدياً، بينما ما عداها من مظاهر قاعديَّة تظلّ ثابتة قبلياً وبعدياً ثبوتاً دائماً (لا يمكنك رفع منصوب، ونصب مرفوع...).

التعريف الديسوسوري للعلامة:

ولعل التعريف الديسوسوري «العلامة اللسانية لا تجمع شيئاً باسم، بل تصوراً بصورة سمعية»[26]، والذي ظل يلهج به اللسانيون المحدثون، يبقى أفضل تعريف مدخلي لاستقطاب مفهوم مُرْض إلى حدّ ما لقضيّة المرجع التي شغلت بال اللسانيين على اختلاف مشاربهم ومكوّناتهم، لكن أي تعريف لا يبقى حتى الآن إلا ضبابياً، إذا لم يُعَضَّد بمقاربات أخرى.

الدلالة الذاتية والمرجع:

إن ما يُدّعى التأشير أو الدلالة الذاتية (la dénotation) لا يحدث بين دالّ ومدلول بل بين العلامة والمرجع، أي في الحالة الأكثر سهولة للتخيل، ذلك أن شيئاً حقيقياً ليس هو التتابع الصوتي أو الخطي، بل ينظر إليه بحسب ما يربطه بجنسه النباتي أو المعدني أو الكوني بشكل عام، فالقلم الذي أكتب به الآن، لا صلة له صوتياً ولا خطياً بأصواته المتلفظ بها: ق/ل/م: (s/t/y/l/o،....) ولا بصفاته الصوتية، ولربما علامة القلم من العلامات المصنوعة المستحدثة، ولكن علامة مثل «تفاحة» تمثل شيئاً حقيقياً في ذاتها، كفاكهة كونية طبيعية، لكن تتابعها الصوتي الخماسي لا علاقة له بحقيقتها التي لا تضاهي أية حقيقة أخرى «وينبغي إضافة أنّ علاقة التأشير تخصّ من جهة العلامات – التواردية (les signes-occurrences)، وليس العلامات – السَّبْكيّة (les signes – types)، ومن جهة أخرى، فإنها أقل وقوعاً بكثير مما نعتقد، فنحن نتكلم عن أشياء في غيابها بدلاً من حضورها، ومن الصعب في الوقت نفسه أن نتصور ما عسى أن يكون «المرجع» في أغلب العلامات، فبورس، مثله مثل دي سوسور، كلاهما ألحّ على الدور الهامشي للتأشير (la dénotation) من أجل تعريف العلامة»(27).

وليس هذا وحسب، بل يجب أن نميز كذلك دلالة (la signification) التمثيل، التي تكوِّن الظهور لصورة ذهنية لدى مستعمل العلامات، فهذه تتعلق بدرجة التجريد الذي تمتلكه الفئات المختلفة للمفردات، وفي منظور أقسام الخطاب، فإن هذا التدرُّج حدث منذ ظهور أسماء الأعلام، والروابط، والضمائر، وفي المنظور السيمانطيقي بإمكاننا أيضاً أن نلاحظ درجات متنوعة للتجريد.

وتشير بعض الإحالات إلى أن الرواقيّين (les stoiciens) سبق لهم أن قاموا بالتمييز بين هذه التقابلات عَبْرَ ثلاث علاقات للإدراك الحسّي للعلامة[28]:

(1) مع «شيء حقيقي» (التأشير أو الدلالة الذاتية).

(2) الصورة الفيزيائية (تمثيل أو عرض représentation).

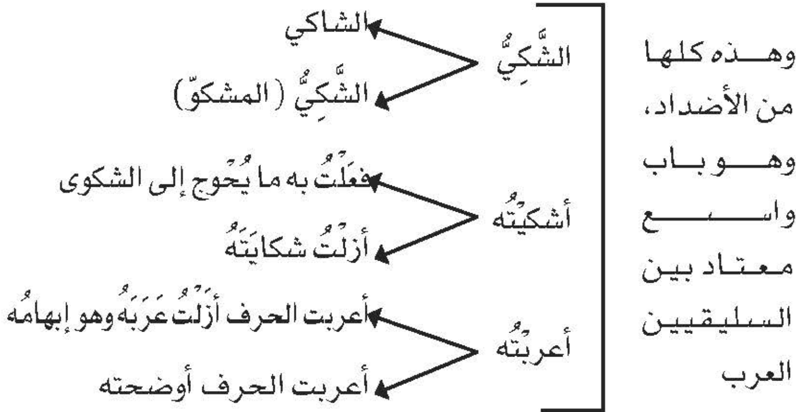
(3) الدلالة (la signification).

وبالفعل، فإن الدلالة الذاتية أو التأشير والتمثيل له بـ «شيئه الحقيقي» وصورته المُجَسَّد بها، وما اكتساه أخيراً من دلالة تواضُعيَّة حالات خاصة لاستعمال أكثر عموماً للعلامة، مثال ذلك أن كلمة «لَهَب (لسان النار)» تعني لهَبًا، لكنها ترمز أو تعبّر، في بعض الخطابات الأدبية أو المشاعر الداخلية، عن الحب،... وهذا أغزر وأشهرُ من أن يُمَثَّلَ له.

ومع ذلك، فإن الناس ألفوا التواصل بأشياء أصبحت من المسلمات المقدسة لديهم، وهم لا يفرّقون بينها كمسلَّمات في ذاتها، وبين الميكانيزمات التي تُتَّخذ عبوراً إليها، بل لا نتردّد لحظة للتساؤل أو مجرد التفكير في طبيعة العناصر التي نتواصل لها لسانياً، بسبب أن التواصل اللساني غالبا ما يكون هدفه الحقيقة غير اللسانية، فالمتكلمون منطبعون على وجوب تعيين الأشياء التي بها يتكلمون، والتي تُعَدُّ بالنسبة إليهم مرجعاً جاهزاً، لأن هذه الأشياء المشار إليها بتعبير هي التي تكوّن مرجعها، ومن طواعية الألسنة الطبيعية أن لديها القدرة على إنشاء عالمها الكوني أو الوسطي الذي ترجع إليه، وعلى إعطائه كوناً خطابياً خيالياً، فمصباح علاء الدين السحري يحال إليه مثلما يحال على أي مصباح يدوي أو كهربائي.

علاقة الملفوظ بالتلفظ (الرجوع إلى):

وفي المنظور نفسه، فإن الإحالة «أو الرجوع إلى» هي عملية إقامة علاقة الملفوظ أو الخطاب بالمرجع، أي مجموع الميكانيزمات (أو الإوَاليَّات) التي تقابل عدة وحدات لسانية بعناصر الواقع المافوق لساني، لنتأمَّل قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ﴾[29]. ففيه ما فيه من شتّى الأمثلات المافوق لساني على المرجع الذي لم يربط تصوراً أو دلالة ذاتية قائمة بذاتها بأيّ واقع لساني، ولكن القرآن من أوله إلى آخره لم يَبِّن علاماته اللسانية، ولا ملفوظاته، ولا قواعده على مرجعيات لسانية غريبة عن اللسان العربي، وإلا كان الشّاكُّونَ والمشركون والملاحدة حجة على مرجعه المافوق لساني، لأنّ العِبْرة ليس، فقط، بما في النص القرآني من إشارت إعلامية خاصة وعامة هي بعلم الله، ولكن أيضاً بالوحدات اللسانية التي هي بعلم أصحاب من صُوِّبَ لهم ذلك الإعلام الإلهي على قدر عقولهم، وطاقة استيعابهم، والشحنة الدلالية التي شُحِنَتْ بها كلماتهم حسب ما جَرَتِ العادة والألفة بينهم، وإلا فإن تتابعاً صوتياً أو خطياً لكلمة لا يعني في ذاته إلا جلبة وضوضاء بدون طحين؛ ليس إعجازاً عنده أن يشير كل دال إلى مدلول، وهو الشائع، أو يَدُلّ دالّ عندهم على مدلولين أو أكثر:



المرجع السياقي سليقياً:

إن العربي السليقي لا يتردد في فهم ما جاء في القرآن من علامات قريبة أو بعيدة، كان يعرف أن المشكاة هي الكوّة التي ليست بنافذة، وكنا نسمّيها في قريتنا «البُرْجَة»، ولعلها سُمِّيت كذلك لكونها حصينة، وليس من باب أنها غير نافذة كالمشكاة، ولعل النص التالي للمبرد «كان الصدر الأول من أصحاب رسول الله، صلى الله عليه وسلم، يُعْرِبُون طبعاً، حتى خالطهم العجم، ففسدَتْ ألسنتهم، وتَغيَّرتْ لغاتهم، ويُرْوَى أنَّ عمر بن عبدالعزيز، رأى قوماً من العجم ينظرون في النحو، فقال: لئن أصلحتموه لأنتمْ أوَّلُ من أفسده، ويُرْوَى أن رجلاً قال لبعض العلماء: أسألك عن شيء من الغريب، فقال: هو كلام القوم، وإنما أنت وأمثالك فيه غرباء»[30] يوضح لنا كيف أن السليقيين من ذوي اللسان الذي نزل به القرآن، كانوا على دراية بما تداعى في وحداته اللسانية الجاهزة من تداعيات متواضع عليها بشكل عام، بصرف النظر عن الفوارق البسيطة لبعض الأحرف في شتى مستوياته، علماً بأن الإنسان في أي ملفوظ أو خطاب لا يربط تركيزه الذهني بجميع ما يكوّنه من وحداته، بركن من أركانه المركزية، ولا يعتبر ما سواه إلا روافد أو ذيولاً مؤازرة، فمتلقي خطاب مثل قوله تعالى: ﴿ أَيۡنَمَا تَكُونُواْ يُدۡرِككُّمُ ٱلۡمَوۡتُ

﴿وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ﴾[31] لا يعنيه إلا مصيره الحتمي الذي ينتظره، أي الموت، وهو ركن الخطاب هنا، ومثله متواتر في القرآن: ﴿قَالُوا لَن نَّبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّىٰ يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَىٰ﴾[32]، فقوم موسى لم يمتثلوا لأخيه هارون الذي حاول أن يَثْنِيَهُمْ عن عبادة عجل السامريّ الذي فُتِنُوا به ضلالة، وإذاً فرجوع موسى المنتظر إلى قومه هو الركن المركزي لهذا الخطابِ، وليس جنوحاً عن الصواب أَنْ تُلْحَقَ بأركان الخطاب الأمثال عاميةً كانت أم فصيحةً، حتى وإن كان المرجع السياقي لهذه الأخيرة عادة ما يكون مفتوحاً قبلياً مغلقاً بعدياً.

الملاءمة المرجعية:

ولشرح المزيد من هذه الإشكالات المتداخلة للمرجع وما يتصل به من تداعيات ومصطلحات، فإننا نستأنس بأحد التوضيحات، الذي يرى، وهو يتناول الترميز (l'encodage) أن «الإدراك الحسي للمسمّى والمطابقة لبعض معاني الكلمات الحقيقية الوثيقة الصلة بالموضوع من الناحية اللسانية تسمحان بإضفاء هذا الشيء المافوق لساني تصوراً مجرداً، ولا يؤول إلى أن يصبح مدلولاً إلا عندما نضفي عليه دالاً لسانياً، وهي العملية التي تسمح بها الكفاءة اللكسيكية (المعجمية) للمتكلم، أي إحدى قواعد التقابل دال/مدلول.

وأما فك الرموز (décodage)، فإن الإدراك الحسي الصوتي السمعي أو البصري للدالّ... يحيل المُسْتَقْبِلَ (le récepteur) إلى المدلول الذي يطابقه بفضل كفاءته اللكسيكية (المعجمية)، وهذا المدلول يَخْطُر كمجموعة معَانِم مجردة (sèmes abstraits) على أساس أنه يطابق بدوره المرجع المناسب، وكما نرى أن المستوى السيمانطيقي يعمل كعنصر وسيط ضروري بين مستوى التعبير والمستوى المافوق لساني للمرجع، وهو الذي يجعل الإوالية المرجعية ممكنة»[33].

وسواء تعلق الأمر بالترميز (l'encodage) أو فك الترميز (décodage)، فإن المتكلم يستعمل بالشراكة ثلاثة أنماط للإواليات المرجعية التي يسميها بعض اللسانيين على التعاقب: إحالة مطلقة/ إحالة مختصة بالسياق اللساني/إحالة متعلقة بمقام التبليغ أو «العلاقة البرهانية الضمنية[34] (déictique)».

الشبح الفلسفي للمرجع:

ويظهر أن الأنماط الثلاثة السابقة المحدَّدة للإواليات المرجعية (les mécanismes référentiels) من حيث كونها إحالة مطلقة أو نسبية لا تخلو براءتها من استيحاء رواقي stoïcisme كان يقول بأن كل شيء في الطبيعة لا يقع إلا بالعقل الكلي، وفي الوقت نفسه يَقْبَل مفاعيل القَدَر طوعاً لا كرهاً، ولكن المصدر لا يقرن تحليله لها بهذه المتاهات الفلسفية التي لا تعدم مع ذلك كل تأمل واقعي، إذا فسَّرنا العقل الكلي بكل واقع حتمي خارجي لا سلطان لأية قوة سواه على حدوثه وكيفية وزمن حدوثه أزلياً وسرمدياً، وكل فلسفة ظلت تعبّر عن هذا الواقع المسَخَّر بالعقل الكلي بطريقتها الخاصة التي تراها أنسب الطرائق الفكرية والتأملية لبلوغ غياب أو استحالة الحقيقة التي ما هي إلا هذه الاستحالة نفسها.

المرجع بين اللساني والمافوق لساني:

أياً كان الأمر، فإن اللسانيين المحدثين كلهم يقرّون بأن ما نتواصل به من علامات لغوية دالّة لا صلة لها بالأشياء نفسها التي ننعتها أو نتلفظ بها بتتابعات صوتية سمعية أو نرسمها بأبجديات وهمية لا تقوم مقامها إلا من باب العادة والاصطلاح، أي ما فوق لساني (extra-linguistique) هو كل ما كان خارجاً عن نطاق الحقل اللساني، ولذا

فإن البنيويين التوزيعيين الأمريكيين يَعُدّون أن المعنى يرجع إلى ما فوق لساني[35].

ولا يمكن إدراك كنه ما فوق لساني دون مقارنته بـ (para-linguistique) أي الإيمائية المصاحبة للتواصل البشري المستغنية عن الكلام الصوتي، وهذه الإيمائية لا صلة لها بالنظام اللساني، بل كل ما في الأمر أنها عناصر تصحب تخاطبنا لِتَدْعَمَه شفهياً، كالحركات، وتعابير الوجه، والتنغيم التعبيري أو الانفعالي: سافر زيد (إخبار). سافر زيد؟ (استفهام). سافر زيد ! (تعجب)... وهي مظاهر تبليغية لا تمثل عناصر قائمة بذاتها، ولذا فإن أندري مارتني، يَعُدّ الإيمائية كل ما لا يتحقق في إطار ما أسماه التمفصل المزدوج، لأنها الكلّ في الكلّ، فقولُ عَبْدِ يَغُوث الذي أتعب النحاة[36]:

وتَضْحَك مني شيخة عبْشَمِيَّةٌ   كَأَنْ لمْ تَرَ قبلي أسيراً يَمَانِيَا

لا يسمح بتقطيع ضحك العجوز الدالّ على عَجَبِها وسخريتها من هذا الأسير اليماني، وقريب منه ما دلّ على أسلوب الفطنة والذكاء في التبليغ[37].

مَنْطِق صائب، وتَلْحَنُ أحْيا   نا، وأحْلَى الحديث ما كان لَحْنا

حيث لا يفهم كلام المتكلمةِ إلاّ المعْنِيُّ به وبفحواه.

وحسب المدارس اللسانية أن الفصل الفاصل بين ما هو لساني وفوق لساني يكمن في أنه يمكن أن يبدّل موضعه، ولكن نبقى فيما هو فوق لساني أي ما كان خارجاً عن اللغة، لتوضيح أن الوقائعَ الخارجَ لسانيٍّ هي أشياء العالم التي تسمح العلاماتُ لِلِسَان بتسميتها، لكن يجب ألاّ نخلط التلقيبات التي نُضْفِي عليها من بابٍ المواضعة بهذه العلامات التي تأبى بعض المصادر اللسانية إلا أن تبدي ملاحظتها قائلة: «إن التمييز بين لساني وفوق لساني مُبَرَّر منهجيا، طالما أنه

يسمح للّسانيين بتحديد منطقها للتقصّي وتعيين الطابع الاستعجالي لعلاج المسائل التي تعتبرها في دائرة اختصاصها، لكنّ هذا التمييز لا يتضمن بطبيعة الحال فصلاً لهذين الميدانين على مستوى التبليغ أو مستوى تعليم لغة، بل الاستعانة المستمرة بما فوق لساني أمّر لا بُدَّ منه لضمان التأويل ووضع اللسانيات في مكانها الصحيح في كل تبليغ»(38).

الهوامش

(1) ينظر: Dictionnaire de la linguistique، p : 284، sous la direction de Goerges Mounin.

(2) Essais de linguistique générale، p 214. Roman Jakobson.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 173.

(4) اعتمدنا في هذا الإحصاء على المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص: 485-486، محمد فؤاد عبد الباقي.

(5) سورة الصافات، الآيتان: 64 و 65.

(6) ديوان امرئ القيس، ص: 33.

(7) زعم ابن السكّيت أنه لا يقال أزجّة، ومفرده زُجٌّ (ينظر: المصباح المنير، ص: 251. الفيومي).

(8) يراجع: Initiation à la linguistique، p :133-132 .Cristian Bayloon، Paul Fabre.

(9) نفسه، ص: 125.

(10) سورة العلق، الآيات: 3 و4 و5.

(11) أعني: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ﴾ الآية الأولى من سورة العلق.

(12) أعني قوله تعالى: ﴿عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾.

(13) أقصد بالآيات هنا الآيات الخمس الأولى من سورة العلق.

(14) ينظر: معجم المصباح المنير، ص: 214.

(15) سورة يوسف، آية: 41.

(16) شرح المعلقات العشر، ص: 164. الشنقيطني ويقصد الشاعر بكلمة «الرب» هنا الملك.

(17) ديوان النابغة الذبياني، ص 130.

(18) ديوان امرئ القيس، ص: 130 ن وص: 261.

(19) ينظر: Dictionnaire de didactique des langues، p : 465. R. Galisson/ D. Coste:

(20) Dictionnaire de la linguistique، p : 584 – 285. G. Mounin.

(21) ديوان حسان بن ثابت: وضعه وصحّحه عبد الرحمان البرقوقي.

(22) راجع: الكامل، 2/ص: 101، أبو عباس محمد بن يزيد المبرّد. وفي هذا المصدر «سالت» بدلاً من «جاءت».

(23) التنبيهات، ص: 85 علي بن حمزة.

(24) اللسانيات الجغرافية في التراث اللغوي العربي، ص: 65، عبد الجليل مرتاض.

(25) يراجع المرجع نفسه، ص: 59.

(26) محاضرات في الألسنية العامة، ص: 88. فريديناند دي سوسور. ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر.

(27) Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage، p : 133 – 134. Oswald / Todorov.

(28) المرجع نفسه، ص: 134.

(29) سورة النور، آية: 35.

(30) الفاضل، ص: 4-5. المبرد.

(31) سورة النساء، آية: 78.

(32) سورة طه، آية: 91.

(33) Les Voies du langage، p : 121. Bordas.

(34) نفسه، ص: 121.

(35) يراجع: علم اللغة في القرن العشرين، ص: 118-119. جورج مونان، ترجمة: نجيب غزاوي.

(36) المفضليات، ص: 158. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون.

(37) البيان والتبيين: 1/146. الجاحظ.

امرؤ القيس في شعر حازم القرطاجني

محمد أبحير(*)

تعددت مظاهر التأثير والتأثر بين الثقافتين الأندلسية ونظيرتها المشرقية، واختلفت بصددها العقول والأفكار، مما أنتج كتابات متناقضة، ويتجلى هذا التناقض في ثنائية التقليد والتجديد أو الاتباع والابتداع ، فبعض الباحثين يصف الأدب المغربي ومعه الأندلسي بالتقليد والتبعية للمشرق، بينما يحاول بعضهم الآخر الانتصار له وجعله خصما عنيدا للأدب المشرقي.

وقد شمل التأثير والتأثر كل مناحي الحياة والأدب، فقد استعار الأندلسيون أسماء حواضر الشرق فأطلقوها على حواضر معروفة في الأندلس والمغرب، فشبهوا إشبيلية بحمص، وغرناطة بدمشق، وفاس ببغداد وما إلى ذلك. علاوة على النهل من معين الإبداع الشعري المشرقي، والتعلق بأقطابه وفحوله، فقد أصبح ابن هانئ الأندلسي (362هـ) (متنبي المغرب)، وابن خفاجة (533هـ) أو ابن عمار (479هـ) (صنوبري الغرب)[1] وهلم جرا.

وبالعودة إلى المصادر الأدبية يمكننا بيان التنافس المغربي - المشرقي من خلال هذا النص الذي يبين ما جرى بين منذر بن سعيد البلوطي الأندلسي (355هـ) وأبي جعفر النحاس المشرقي (338هـ).

(*) باحث في أدب الغرب الإسلامي - أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي - المملكة المغربية.

فقد أنشد الثاني قول قيس بن معاذ:

خليلي هل بالشام عين مريضة تبكي على نجد لعلي أعينها؟

قد اسلمها الواشون إلا حمامة مطوقة باتت وبات قرينها

وسأل منذر أبا جعفر: «باتا يفعلان ماذا؟ أعزك الله» فأجابه: «وكيف تقول يا أندلسي؟» فقال منذر: «بانت وبان قرينها». ولم يرض ابن النحاس عن هذا التصحيح(2).

كما يمكن الكشف عن هذا التنافس، من خلال سعي شعراء الأندلس إلى انتزاع التفوق من عند فحول الشعر العربي، عن طريق الشهادة لهم بقوة قريحتهم وجودة نظمهم. فقد ورد في كتاب «الذخيرة» لابن بسام (542 هـ): «... وحكي أن أبا الطيب المتنبي على قلة رضاه عن شعر أحد فإنه على ما ذكر عنه أنشد لجملة من شعراء الأندلس حتى أنشد قول ابن هذيل:

إذا حبست على قلبي يدي بيدي وصحت في الليلة الظلماء واكبدي

ضجت كواكب ليلي في مطالعها وذابت الصخرة الصماء من كبد

فقال أبو الطيب: هذا أشعر أهل المغرب.....»(3).

إضافة إلى إسهام الرحلة في توفير المناخ الملائم للتواصل بين الثقافتين، فقد «كانت الرحلة بين المشرق والمغرب من أعظم الوسائل التي وطدت الصلات العلمية، ونشرت هنا وهناك آثار علماء المسلمين وجهودهم ما يعد مفخرة لجيل هذه الأيام»(4).

فقد نقل المقري (1041هـ) بعض صور هذا التفاعل الثقافي بين الثقافتين، فخصص الباب الخامس من كتابه: «نفح الطيب»، للتعريف ببعض من رحل من الأندلسيين إلى بلاد المشرق ،كما خصص الباب السادس من الكتاب السالف الذكر لذكر بعض الوافدين على الأندلس من أهل المشرق(5).

إلا أن الثقافة الأندلسية لم تأخذ دائما بقاعدة المحاباة تجاه كل ما هو مشرقي، فـ «الشعر الأندلسي في جملته يمتاز على الشعر العربي عامة بما فيه من المعاني المبتكرة الجميلة التي كان يعالجها الشعراء، بين الوصف البديع والكلام الرشيق ، والذوق الفني، والافتنان في أساليب الخيال»[6].

ولم يقتصر حضور الأدب الأندلسي على هذا النحو فقط بل امتد الأمر إلى الأغراض الشعرية، التي منحت التميز للأندلسيين. فمن الأغراض الجديدة التي نظموا فيها، نجد ما يلي[7]:

- رثاء الممالك الزائلة: وذلك حينما تقلص ملك المسلمين واستولى أعداؤهم على مدنهم وحصونهم.
- الاستغاثة والاستنجاد بالنبي، صلى الله عليه وسلم، وترغيب ملوك الإسلام في إنقاذ البلاد.
- نظم العلوم والفنون: وذلك لشدة عنايتهم بالعلوم وحرصهم على استظهارها.

1 - آليات التواصل الشعري بين الشاعرين:

ينطوي التواصل الشعري - كما هو معلوم - على مظاهر متشابهة ومتباينة أحيانا ، كما يعبر عنه بمفاهيم وآليات متنوعة ، فهو تضمين أو حسن أخذ عند القدماء، وهو تناص أو حوارية عند المحدثين .

أما المعارضة، باعتبارها تواصلا شعريا، فتعني نظم القصيدة على بحر وروي لقصيدة قديمة سابقة عن قصد لإظهار الشاعر نفسه وهو يجاري القدماء في أغراضهم ومعانيهم ويسابقهم، لا بقصد التقليد ولكن بقصد المنافسة والمباراة. كماتتمظهر المعارضة في مظهرين اثنين هما[8]:

- أن تكون اقتداء وترسما للأثر عند اكتفاء الفرع باستنساخ الأصل استنساخا كليا باعتماد الاتحاد في البحر والقافية والقصدية.
- أن تكون بلورة لقراءة نقدية لواقعها، ومستعيرة من النموذج إطاره القديم لتبث من خلاله مما تراه من نقد وتوجيه. ومن ثمة قد يحدث تقارب أو تباعد بين شاعري النصين المعارض والمعارض، وبين أسلوبي القصيدتين والأدوات البلاغية والإبلاغية المتوسل بها، واحتمال تنوع الهدف بين الموافقة والمناقضة والتحويل.

يؤكد هذا الكلام ، بما لا يدع مجالا للشك، أن التواصل وجهان لعملة واحدة، وإن اختلفا فإنهما مجال خصب للكشف عن التأثير والتأثر في الأعمال الإبداعية.

وبالعودة إلى القصيدتين يمكن الكشف عن آليتين من آليات التواصل الشعري بين الشاعرين هما:

أ - التضمين الشعري:

ورد في «أزهار الرياض» للمقري ما يلي: «ومن بديع نظمه (حازم القرطاجني) رحمه الله، تضمينه قصيدة امرئ القيس، وصرف معناها إلى مدح المصطفى، صلى الله عليه وسلم، وهي من غر القصائد»[9].

فالآلية المتوسل بها من لدن حازم (684هـ) هي «التضمين»، وقد عرفه ابن رشيق القيرواني (456هـ) بقوله: «فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل»[10].

وقد أدخل بعض الباحثين التضمين في باب السرقات، إلا أن ذلك لا ينفي الشاعرية عن ممتطي صهوته، فقد قال عبدالكريم النهشلي (405هـ): «واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل ، ولكن المختار عندي أوسط الحالات»[11].

وقد نحا د عبدالجواد السقاط نحو النهشلي، فقال: «وإذا سمح أحد لنفسه أن يعتبر ما يظهر في أسلوب شعراء المعارضة من تمثل وتضمين للنصوص القديمة لونا من السرقات الأدبية، أو من الاجترار لصنيع الأقدمين، فإننا نرى، على العكس من ذلك، أنه نتيجة طبيعية لثقافة أدبية واسعة، وإفراز حتمي لرصيد أدبي وفير، اختزنته ذاكرة الشعراء، فراحت عينات منه تسيل على ألسنتهم وأقلامهم بين مناسبة وأخرى»[12].

ب - الذاكرة الشعرية:

لماذا ضمن حازم القرطاجني معلقة امرئ القيس (544م)؟ وهل يعد سارقا؟

سؤالان محرجان، ولكن إذا علمنا أن أول التجديد هو قتل القديم بحثا، جاز لنا أن نقول: إن أول الإبداع هو قتل القديم حفظا ودراسة، فقد اندفع الأندلسيون وغيرهم «يبحثون في مختلف مجالات الثقافة الوافدة، وفي الشعرية فيها بالخصوص يحفظون ويدرسون ويروون ويعارضون ويضمنون»[13].

فالإبداع كيفما كان لا يمكن أن ينطلق من فراغ، إذ لابد من مادة أولية تعين الشاعر على صقل ملكته الشعرية، فالشعر الجاهلي، باعتباره مكونا من مكونات الثقافة العربية، يمثل - حسب أحمد بوزفور - «قيمة الجذر الحضاري، فهو يسري كالنسغ في مختلف النصوص والخطابات لغة وأخلاقا وأخيلة، ويستقر في أعماق الذاكرة العربية صورة مثلى للهوية والكرامة والحرية»[14].

لذا لا نستغرب إقبال حازم على قراءة معلقة امرئ القيس وإعادة إحيائها من جديد، فقد «أتقن الأندلسيون الشعر القديم، جاهليه وإسلاميه، وعرفوا معظم الدواوين واجتلبوها وقرؤوها ووضع بعضهم عليها شروحا وتعليقات»[15]. ولم يقتصر الأمر على امرئ القيس، بل

امتد الأمر إلى الثقافة العربية القديمة، فقد قال أبو حيان متحدثا عن حازم: «وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها، فهو حماد رواياتها، وحمال أوقارها»[16].

والأمر في خلاصته، إن ارتماء حازم في أحضان الشعر الجاهلي لا يعد عيبا ولا سرقة، فلتجاوز فراغ الذاكرة لا بد من مادة أولية ، إذ لا إبداع بدون ذاكرة، فمن مبررات الرجوع إلى ما أبدعه السابقون ما قاله الهمذاني: «ولا غنى بالكاتب البليغ ولا الشاعر المفلق ولا الخطيب المصقع عن الإقتداء بالأولين والاقتباس من المتقدمين ، واحتذاء مثال السابقين فيما اخترعوه من معانيهم وسلكوه من طرقهم . كأن الأول لم يترك للآخر شيئا»[17].

2 - مظاهر التواصل الشعري بين حازم القرطاجني وامرئ القيس:

يوصف حازم القرطاجني في المصادر الأندلسية بأنه «كان أوحد زمانه في النظم، والنثر، والنحو، واللغة، والعروض وعلم البيان.. وهو خاتمة شعراء الأندلس الفحول»[18]، وقد عبر عن علو همته في قول الشعر من خلال محاورته لمعلقة امرئ القيس الذائعة الصيت، ومطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول وحومل[19]

فقد ضمن حازم القرطاجني قصيدة امرئ القيس، فحول معناها من الحديث عن الأطلال والمغامرات إلى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وفيها يقول:

لعينيك قل إن زرت أفضل مرسل «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»[20]

1.2 - بناء القصيدتين:

إن القصيدة في أبسط تصور لها لا تعدو أن تكون مجموعة من الألفاظ المرتبطة والمنسقة على نحو معين[21]. وإذا تجاوزنا هذا التعريف إلى بناء القصيدتين، فإننا نلمح التناقض الصارخ بينهما،

فمعلقة امرئ القيس تتألف بنيتها العامة من الوقوف على الأطلال ثم وصف المغامرات الغرامية (يوم دارة جلجل)، ووصف ما لقيه في تشرده... وعلى النقيض من ذلك يبني حازم قصيدته على حطام قصيدة امرئ القيس ، فيختار لها هندسة جديدة تنبني أساسا على غرض المديح النبوي ، من خلال الحديث عن شوقه وحنينه لزيارة الرسول (صلى الله عليه وسلم) والأماكن الإسلامية ، والتذكير بأخلاق المصطفى عليه السلام، واستحضار بعض المحطات التاريخية المهمة من حياته، والحديث كذلك عن معجزاته...

وقد طوع حازم القرطاجني قصيدة امرئ القيس، لتعبر عن غرض المديح النبوي، ولا بأس من التذكير بأن المقري صدر للقصيدة المعارضة بقوله: «ومن بديع نظمه (حازم القرطاجني) رحمه الله تعالى تضمينه قصيدة امرئ القيس، وصرف معناها إلى مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم»(22).

2.2 - **المستوى الصوتي:**

أ - **البحر الشعري:** البحر الشعري إطار نظري قابل لاحتواء عدة تغيرات يمليها تحول وتعدد المضامين ، وهكذا فقد نظم امرؤ القيس معلقته على بحر الطويل ، مما حتم على حازم أن تكون صدور قصيدته من بحر الطويل أيضا.وهذا شكل من أشكال التماثل الإيقاعي بين القصيدتين، وسنمثل لذلك بمطلع القصيدة:

لعينيـك قل إن زرت أفضـل مرسل «قفا نبك من ذكـرى حبيب ومنـزل»

فعولن / مفاعيلن /فعول/ مفاعلن فعولن / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

ب - **المطلع:** جعل حازم العروض تابعة للضرب، لكي يكون مطلع القصيدة مقفى، ويتحقق الانسجام والتكامل بين صدر البيت وعجزه، إضافة إلى الإخبار بروي القصيدة وهو اللام:

لعينيك قل إن زرت أفضل مرسل «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»

ج - **التكرار**: إن التكرار عنصر جوهري في الإبداع يغني القصيدة دلاليا وإيقاعيا ، وأسلوب يضيئ اللفظ بحكم ارتباطه الوثيق بالوجدان المبدع ، إضافة إلى تحقيق التماثل بين شطري البيت. فمن نماذجه ما جاء في هذا البيت:

لدى كعبة قد فاض/دمعي/ لبعدها «على النحر حتى بل/ دمعي/ محملي»

وكذلك الأمر في قول حازم:

وما جف من/ حب/ القلوب بغورها «وقيعانها كأنه/ حب /فلفل»

أو تكرار كلمتين كما هو الأمر في قوله:

جياد أعادت/ رسم /رستم/دارسا/ «وهل عند/ رسم/ دارس/ من معول»

فقد استطاع التكرار أن يخلق من شطري البيت قطعة إيقاعية موحدة ومنسجمة إلى أبعد الحدود.

3.2 - **المستوى المعجمي:**

إن المعجم مكون من المكونات الأساسية للنص الشعري، بل إنه أساسي للشعرية في القصيدة، باعتبار لغة الشعر منتقاة. ويعد المكان شكلا من أشكال الشعرية، كما يعد عنصرا من عناصر البناء، لهذا سنتوقف عند خصوصيات المكان في قصيدة حازم القرطاجني.

يتخذ المكان في القصيدة مظهرين متناقضين هما :

- عادي: عند امرئ القيس (الدخول ، حومل ، إكام...) .
- مقدس: عند حازم القرطاجني (طيبة، الكعبة، بدر ، حنين....) .

وتتضح ملامح الاختلاف، من خلال مقابلة حازم بين المكان المقدس والمكان العادي، كما هو الأمر في قوله :

وفي طيبة فانزل ولا تغش منزلا «بسقط اللوى بين الدخول وحومل»

أما تجليات التماثل ، فيعلن عنها هذا البيت الذي يتضمن مكانين عاديين:

نبي غزا الأعداء بين تلائع «وبين إكام بعدما متأمل»

إن حضور المكان بهذا الشكل يدل دلالة واضحة على صدق الروابط التي تربط كلا من الشاعرين به، فصاحب المعلقة يرتبط بالمكان العادي/الجاهلي ارتباطا عضويا ، بينما يفصح حازم عن ذلك الميثاق الغليظ الذي عقده مع فضاءات مكانية بعينها.

4.2 - **المستوى التركيبي:**

أ - **الأفعال:** تشكل الأفعال نموذجا من نماذج التماثل بين القصيدتين، من خلال حرص حازم على أن يتضمن منجزه الشعري أفعالا مشابهة للأفعال الواردة في معلقة امرئ القيس، فمن نماذج ذلك:

*** التماثل في الفعل الماضي:**

فقد حلفت نفسي بذاك وأقسمت «علي وآلت حلفة لم تحلل»

*** التماثل في الفعل المضارع:**

ولكنه يمضي كما مر مزبد «يكب على الأذقان دوح الكنهبل»

ب - **الضمائر:** نعني بالضمائر ذلك التعديل الذي أدخله حازم القرطاجني على بعض الضمائر الواردة في معلقة امرئ القيس، لتدل على معاني يقتضيها المقام (المدح النبوي).فمن نماذج ذلك:

فقلت لها لا شك أني طائع «وأنك مهما تأمري القلب يفعل»




يخاطب النفس — المخاطب الأصلي: محبوبة امرئ القيس

— المخاطب الحالي : النفس

لأمداح خير الخلق قلبي قد صبا «وليس صباي عن هواها بمنسل»

- المخاطب الأصلي: المحبوبة

- المخاطب الحالي: الأمداح .

إن التعديل المشار إليه ضروري، لكي تنخرط القصيدة في غرض المديح النبوي،فـ «وصف الأدب بأنه «إسلامي» هو إذن حديث عن القيم الفكرية ،حديث عن الرؤية التي يقدمها، والفلسفة التي يطرحها، إنه وصف لتصوره العقدي عن الكون والإنسان والحياة والوجود»[23].

5.2 - **المستوى التداولي:**

يطمح هذا المستوى إلى محاولة البحث في طبيعة العلاقة بين العناصر الثلاثة: المرسل، والمرسل إليه ثم الرسالة (الموضوع)، إذ نلمح التباين الحاصل بين أقطاب هذه العناصر عند الشاعرين معا، فالمخاطب عند امرئ القيس يختلف حتما عن المخاطب عند حازم القرطاجني كما يختلفان في طبيعة الموضوع. ولتوضيح ذلك، نورد مايلي:

■ **حازم القرطاجني:**

* المرسل: الشاعر

*الرسالة (الموضوع): مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)

*المرسل إليه:

- خاص: الرسول صلى الله عليه وسلم

- عام : القارئ/المتلقي.

■ **امرئ القيس:**

* المرسل: الشاعر

* الرسالة (الموضوع) : (وصف المغامرات الغرامية وغيرها...).

* المرسل إليه:

- خاص: المحبوبة/ مخاطب آخر (قفا)

- عام: القارئ / المتلقي.

3 - تركيب

وبالجملة، إن البحث عن علاقات التأثير والتأثر بين قصيدتين أو بين شاعرين، مفتوح على آفاق متعددة ، بناء على أن أي نص هو ملتقى لنصوص أخرى سابقة: «ولعل آدم هو الوحيد كما يقول اللسانيون، الذي لم تخترق لسانه آثار ألسن أخرى لأنه لم يكن، ببساطة، مسبوقا بكائنات ناطقة»[24]. وهكذا فقد انتصب حازم خصما عنيدا لمعلقة امرئ القيس، فصير معارضته «إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها، وإعادة لإنشائها في ذهن المتلقي»[25].

الهوامـش

(1) انظر : أدب المغاربة في أصوله المصرية ونصوصه العربية والأندلسية ، محمد رضا الشبيبي: دار اقرأ، بيروت ط: 2، 1984م، ص: 12 و13.

(2) طبقات النحويين و اللغويين للزبيدي، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط : 2، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب (50)، ص 221.

(3) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني ، حققه : إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي، 260/5.

(4) الأدب الأندلسي : التطور والتجديد ، محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط : 1، 1992م، ص:17.

(5) انظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقري، المجلد الثاني والثالث.

(6) الأدب العربي في الأندلس: تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه، علي محمد سلامة، الدار العربية للموسوعات، ط: 1، 1989م ، ص: 81.

(7) انظر : الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، ص: 309.

(8) المعارضة في النص الشعري المولدي، آمنة دهري ، ضمن زهرة الآس في فضائل العباس، ج: 2، ط: 1، 1997م ، 278/2.

(9) أزهار الرياض في أخبار عياض للمقري، حققه: مصطفى السقا ومن معه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية، ودولة الإمارات المتحدة ، الرباط، 1358هـ/ 1939م، 178/3.

(10) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني، حققه: محيي الدين عبدالحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 84/2.

(11) نفسه، 281/2.

(12) ظاهرة المعارضة في الشعر المغربي: د عبدالجواد السقاط، ضمن زهرة الآس في فضائل العباس، ط: 1، 1997م ، 813/2.

(13) مرجعية النص الشعري الأندلسي: د. قاسم الحسيني، ضمن ملتقى الدراسات المغربية الأندلسية، منشورات كلية الآداب، جامعة عبدالملك السعدي، سلسلة الندوات (5)، ص: 147.

(14) تأبط شعرا: دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي،أحمد بوزفور، نشر الفنك، الدار البيضاء، ص: 7.

(15) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة ، ط: 2.

1981م، ص: 66.

(16) أزهار الرياض، 172/3.

(17) كتاب الألفاظ الكتابية، للهمداني، ضبطه وصححه لويس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1885م ، ص : 8 و9.

(18) أزهار الرياض، 172/3 و173.

(19) انظر: ديوان امرئ القيس، حققه: محمد ابراهيم أبو الفضل ، ط: 3 ، دار المعارف بمصر، 1984م، سلسلة ذخائر العرب (24)، ص: 8 وما بعدها .

(20) انظر: ديوان حازم القرطاجني، حققه: عثمان الكعاك، نشره ووزعه: دار الثقافة ، بيروت، 1964م، ص: 89 وما بعدها.

(21) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي، ط: 6، 1979م ، ص: 138.

(22) أزهار الرياض، 178/3.

(23) الأدب الإسلامي بين الخاص والعام ،د وليد قصاب، ضمن الأدب الإسلامي، ع: 46، 2005م ، ص : 6.

(24) من عتبة التناص... إلى ممكن المثاقفة، بنعيسى بوحمالة، ضمن فكر وإبداع، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي ، ع: 7818، ص: 6.

(25) المعارضة في النص الشعري المولدي، 778/2.

المها في «حومل» عند الشعراء
دراسة تحليلية

حمد فهد محمد جنبان القحطاني(*)

توطئـــة:

قام الشعراء في العصور القديمة بالوقوف على الديار والبكاءعلى الأطلال، ووصف الرحلة والناقة التي تتعرض في طريقها إلى تضاريس عدة من طبيعة متحركة وساكنة، ولا شك في أن لها أثرًا على ممتطي هذه الناقة وهو الشاعر صاحبها في أغلب الأحيان، وربما يكون ناقلًا للحدث سواءً أكان الباعث لهذه الرحلة أم غيره، ولم يتوقف الشعراء عند رسم هذين الجانبين بل تناولوا وصف هذه البيئة، وما بها من أحداث، مثل: بعض الأماكن التي اشتهرت فيما بعد، ووصف رحلات الصيد وبعض الحيوانات كالسباع، والكلاب وغيرها، وكل ذلك له وجود حقيقي في حياتهم، فكثر ذكر البقر الوحشي، والحمار الوحشي، والظباء والنعام، كما قد لازم كل حيوان صفاته وطباعه التي تتناسب مع بيئته، ولعل هناك خصوصيات وفرديات لدى كل نوع، فعلى سبيل الذكر الظباء تُشبَّه بها المحبوبة في الجمال، والنعام تُشبَّه به الناقة في السرعة عندما تكون بعيدة عن بيضها، وذكر الحمار الوحشي في الطبيعة القاسية، وذلك لصلابة أظلافة وشدة تحمله.

(*) رئيس قسم اللغة العربية ـ جامعة الطائف ـ فرع تربة.

أما البقرة الوحشية؛ فقد وردت بكثرة لدى الشعراء؛ والسبب في ذلك يرجع إلى مصارعتها كلاب الصيد، والسباع عند ولدها، وأيضًا القناص الذي فجعها في ولدها وفي نفسها، ولوجود قرنيها اللذين يشبهان الرماح وتخوض بهما معارك طاحنة مع السباع وكلاب الصيد، كل هذه الأمور جعلت لها مكانتها عند الشعراء، وربما يكون التمثيل والاستشهاد بها على بيئة المجتمع الجاهلي والعصور القديمة من الفناء والموت كانت أقرب إلى ورودها، فالتجارب التي تمر بها صعبة جدًّا وقاسية، خاصة مع ولدها والصياد والسباع، كلُّ هذه المصاعب جعلتها لا تأمن على نفسها، بل تعيش بين كر وفر، كالإنسان الذي عاش في ذلك الوقت بين خوف وأمان، ومن ثم اتخذها الشعراء رمزًا لهذه الحياة التي تنتهي بالفناء والزوال.

ونظرًا لما تتميز به البقرة الوحشية من جمال الجسد وسفع الخدود التي رسمت لها جمالاً - أصبح الشعراء يشبهون بها المرأة، كما أن الطبيعة التي تعانيها من التضاريس كالمطر والبرد، وحب الولد والرحمة والشفقة توازي هذه الظروف التي عاشها الإنسان في ذلك الوقت.

ومهمة هذا البحث هي الحديث عن هذا النوع من الصيد (البقرة الوحشية- الثور الوحشي) الذي يرتبط بـ «حومل» والذي أصبح رمزًا لارتباط البقرة الوحشية به، وكأن هذا المكان لا يوجد به غيرها، والعكس، وكأنها لا توجد إلا بهذا المكان، وستكشف الدراسة مدى العلاقة بينهما، لا سيما الأسباب والعوامل التي جعلت كلاًّ منهما جزءًا من الآخر، وستجلى الدلالات الشعرية التي استخدمها الشعراء في أشعارهم نتيجة توظيفهم لبقر حومل في صورهم الشعرية والفنية.

وقد دعت طبيعة الموضوع وسير البحث أن يستهل بتمهيد يكشف لنا أصول حومل في التراث الأدبي، والتعرف على هذا النوع من الصيد، ومدى تحولات أسمائه وصفاته وخصائصه.

واتبعت ذلك بالحديث عن قصة البقرة الوحشية في الشعر، وصراعها مع الطبيعة بإنسانها وحيوانها والتي تكشف بطبيعة الحال رمزية هذه القصص والصراعات، وتبدو من خلالها أبعاد المكان ومدى ارتباط هذا الصيد به فأصبح مرة حقيقة ومرة متخيلاً.

تمهيــد:

يتناول التمهيد عرضًا علميًّا موجزًا لأصول ما تفرع منه العنوان من أسماء ومواضع؛ كي تظهر للقارئ ما قامت عليه الدراسة بجميع جوانبها، وكيفية توظيف الشعراء للبقرة الوحشية، وما تدل عليه، ومدى علاقتها بهذا المكان في أشعارهم، ومن جانب آخر يكشف لنا "حومل" الذي لازم هذا الصيد حتى أصبح ظاهرة شعرية منذ العصر الجاهلي.

«حومل» في كتب اللغة:

حَوْمَل: بفتح أوله، وإسكان ثانيه، بعده ميم مفتوحة، على وزن «فَوْعل»؛ وقد ذكر سيبويه فوعلا في الصفات، ولم يذكره في الأسماء، وحومل: اسم رملة تركب القفّ، وهي بأطراف الشقيق وناحية الحزن، لبني يربوع وبني أسد[1].

وقال ياقوت الحموي في معجم البلدان «حَوْمل بالفتح، كأنه فَوْعل من الحمل لما كثر التحميل من هذا الوضع، كما كان النوفل من النفل، وهو العطية لمّا كثر التنفيل؛ وقال السكري في شعر امرئ القيس: حَومل والدَّخُول والمقراة وتوضح – مواضع ما بين إمرةَ وأسود العين»[2].

وفي لسان العرب: «حمل اسم جبل بعينه؛ ومنه قول الراجز:

أَشبه أبا أمك أو أشبه حمَل»[3]

«قال: حمل اسم جبل فيه جبلان يقال لهما طمران؛ وقال:

كأنَّها، وقد تدلى النسران ضمَّهُما من حملٍ طمـران

صعبان عن شمائلٍ وأيمان»(4)

هو جبل قريب من الدخول في جهته الغربية الجنوبية يبعد مسافة نصف يوم عن الدخول»(5)؛ وقال سعد بن جنيدل: هو «جبل أسود له قمة بارزة، يقع غربًا من هضاب الدخول وشرقًا من هضاب المنخرة، في بلاد قبيلة المقطة من عتيبة، وهو معروف بهذا الاسم قديمًا وحديثًا، وكان قديمًا في بلاد عمرو بن كلاب، وقد ذكره امرؤ القيس مقرونًا بالدخول»(6) في مطلع معلقته الشهيرة، وحومل هذا هو الواقع بقرب الدخول في جنوب عالية نجد، وهو الوارد في شعر امرئ القيس؛ لأنه ذكر في قصيدته مواضع أُخرى قريبة من الدخول وحومل(7)، وهذا المكان هو تحديد موقعه؛ لكنه -في الحقيقة- وادٍ يمتد من الغرب إلى الشرق، ويقع في أعلاه جبال حمرة الهضب، وتصب فيه أودية من جبال ومن «تلعات» و«حزوم»، مثل جبال الهضب وبدوات وبعض الجبال الصغيرة، وغيرها، وهو من الأعلى أرض شديدة الصلابة بها تلعات وأجماد، ومن الأسفل يحف برمال وكثبان، تسمى اليوم رمال الدحي، ومن ناحية الشمال الغربي رمال وكثبان رملية قريبة من جبل «الصاقب»، وربما تكون المقصودة بسقط اللوى، وتتصل بـ «عرق سبيع»، وهو يقع في عالية نجد، بين «حصاة قحطان» التي تقع عنه شمالاً، ومحافظة «بيشة» التي تقع عنه جنوبًا، وتقع محافظة «رنية» عنه غربًا، ومحافظة «وادي الدواسر» شرقًا، ويسمى الآن بـ «الحمل».

الثور والبقرة الوحشية:

تعد البقرة الوحشية من الصيد البري، وكانت من أكثر الحيوانات ورودًا عند الشعراء منذ العصر الجاهلي، وذلك لتعدد صفاتها

وأسمائها، «فالبقر من الأهلي (المستأنس)، والوحشي يكون للمذكر والمؤنث»[8]. ويطلق على البقر الوحشي نعاج الرمل، واحدتها نعجة، ولا يقال لغير البقر من الوحش نعاج[9]، وذلك لبياضه من قولهم نعج اللون نعجًا، أي: أبيض وصفًا[10]. قال العجاج يصف بقر الوحش:

في نعجات من بياضٍ نعجا كما رأيت في الملاء البردجا[11]

ولذلك سميت البقرة مهاةً، وإنما شبهت بالمهاة التي هي البلور لبياضها[12]، والثور الوحشي هو الأيل والأنثى من الأيائل: وسميت خنساء لخنس أنفها[13]، والبقر كلها خنس والخنس تأخر الأنف في الوجه وقصره وأن لا يسبغ إلى الشفة[14].

والمها بالفتح: جمعُ مهاة، وهي البقرةُ الوحشيةُ، والجمع: مهوات، وقيل: المها نوع من البقر الوَحشي، وهي أشبه شيء بالمعز الأهلية، وقرونها صلابٌ جدًّا، تمنع بها عن نفسها وأولادها كلاب الصيد والسباع التي تُطيفُ بها[15]، لذلك قيل له: رامح، أي: ذو رمح، يعنى بالرمح قرنه[16]، وبها يضرب المثل في سمن المرأة وجمالها، وهي تشرب الماء في الصيف إذا وجدته، وإذا عدمته صبرت عنه[17].

ويقال له المخراق: لأنه يخرق الأرض، وهذا كما قيل له ناشط[18]، والشاة يطلق على الثور الوحشي خاصة[19]، والعرب تجري البقر مجرى الضأن، وذلك كما في قول ذي الرمة:

إذا ما رآها راكبُ الضيفِ لم يزل يرى نعْجة في مرتعٍ فيثيرها
مُلعة خنساء ليست بنعجةٍ يُدمن أجواف المياهِ وقيرها[20]

وقد اندثر إطلاق اسم البقرة الوحشية في القرون الأخيرة عند أهل الجزيرة العربية، وأبدل باسم الوضيحي، أما اسم المها فلازم الوضيحي والبقرة الوحشية، فأصبح الأصل مع امتداد القرون منذ العصر الجاهلي.

رمزية الثور في الحضارات القديمة:

وقد تميز الثور الوحشي بقداسة دينية عند كثير من الحضارات القديمة فـ «كان رمزًا للإله (إنليل) عند السومريين، و(بعل) عند العرب الكنعانيين، و(يهوه) عند العبرانيين، و(أبيس) عند المصريين»[21]، وقد ميَّز العراقيون القدامى في أدبياتهم بين الثيران، فالقوة تأتي من النوع الوحشي أو البري، وهي صفة حميدة[22]، ووجدت في معابد القمر - جنوبي الجزيرة - صورًا للثور قدمها عابدوه قرابين للإله أو نذورًا كانت عليهم له[23]، واتخذوا الثور رمزًا للقمر، بعد أن لاحظوا التشابه الكبير بين قرنيه وصورته عندما يكون هلالًا، وقد وردت صورته رمزًا للقمر في نصوصهم الدينية؛ حيث سمو القمر فيها بالثور[24].

ويلاحظ في المنحوتات الفنية عند المصريين القدامى الثور الضخم يهاجم العدو المُلقى على الأرض[25]، وقد وصفت ملوكهم بأنهم كالثيران الهائجة لا سيما في العصر الإمبراطوري في عهد الفرعون «تحتمس» الثالث من ملوك الأسرة الثامنة عشرة، فهذا الفرعون وصف نفسه بالثور الصغير الهائج الذي يهدد بقرونه، ولا يقف أمامه أي شيء[26].

حومل الحقيقة والمتخيل:

حومل هو المكان الذي تم تحديده في التمهيد من خلال الدراسات الأدبية والتاريخية والجغرافية العربية القديمة والحديثة، والزيارة الميدانية، وربطها مع واقع تلك الدراسات، ناهيك عن وجود العلاقة الوصفية الجغرافية من خلال الشعراء القدامى، والتأكيد على كل وصف مكاني عند دراسة الشعر وتحليله.

والشعراء في تناولهم لـ (حومل) الذي تستوطنه البقرة الوحشية والثور تجدهم تارة يعنون به المكان الحقيقي، وتارة أخرى يكون رمزًا يستدعيه الشاعر.

فعلاقة الشاعر بالمكان (حومل) إما أن تكون علاقة أصلية، وهي ارتباط الشاعر بالمكان فعلاً، وإما أن تكون علاقة نابعة من الشعور والإحساس بالمكان، وإما أن تكون مشروطة من خلال التكوين المادي المجسد في صراع الشاعر مع الحياة وقسوتها.

حومل الحقيقة:

لما كان الشعر العربي شعرًا مكانيًّا في ارتباطه بالبيئة التي أنتجته والإنسان الذي أبدعه - كان لزامًا على الدرس الأدبي أن يلتفت إلى المكان فيه لفتة لا تحكمها التبعية، فيحصرهم المكان في بعض المظاهر الثانوية ... وما دامت الغنائية في الشعر العربي إنما تتأسس على اهتمام فردي في المقام الأول، ثم تنفتح على الكثير من العلاقات الأخرى(27).

فالمكان الحقيقيي: هو المكان الذي له حقيقة في الوجود، فيكون مكانًا محسوسًا يرتبط الشاعر به من خلال علائق مختلفة، فهو: الوطن بمعناه الشمولي أو المدينة، أو القرية أو البيت، أو قد يكون شكلًا من أشكال الطبيعة المختلفة(28)، وهو الذي يمكن تحديد أبعاده الجغرافية، والاجتماعية، والنفسية.

إذًا فحومل الحقيقي: هو الذي تناوله الشعراء بوصفه، أو وصف جزء من أجزائه المكانية، التي قامت في هذا الموضع على ارتباط مباشر مع الثور الوحشي أو البقرة الوحشية، فكان هذا النوع من الصيد هو الذي ارتبط بهذا المكان ارتباطًا مباشرًا، وهو الذي دفعنا إلى دراسة المكان مع طبيعة وصفه، وربما يكون هذا المكان متخيلاً، بالإضافة إلى كون هذا الحيوان رمزًا أيضًا.

وقد تناول الشعراء في حديثهم عن الثور الوحشي والبقرة الوحشية وصف أجزاء من حومل، ومن ذلك الأجماد والتلعات، وهي مرتفعات ترابية صلبة، وهذا الوصف يتصف به حومل، وذلك من بداية الحمل

الذي يبدأ أوله من ناحية جنوب الدخول حوالي ستين كيلو مترًا، وهو وادٍ كثير السلم وتصب فيه (سلان)[29] كثيرة يوازي الوادي الذي يسمى بـ(الركاء) من الجنوب، وأرضه جامدة وبه تلعات ومرتفعات من جبال صغيرة وقهبان[30]، وسنفان[31]، ويتخللها أودية صغيرة وكلها تنضم لوادي حومل المسمى الآن (الحمل). وفيه يقول «تميم ابن أبي بن مقبل»[32] في وصف سرعة ناقته، التي شبهها بسرعة الثور الوحشي المنفرد وحده الذي نجا من الصياد في تلك الأماكن المرتفعة الصلبة في حومل بقوله:

تَبَوَّعُ رِسْلاً في الزِّمَام كَمَا نَجا ... أَحَمُّ الشَّوَى فَرْدٌ بأَجْمَاد حَوْمَلا
كَأَنَّ حبَالَ الرَّحْلِ منْهَا تَوَشَّحَتْ ... سَرَاةَ لَيَاحٍ أَكْلَفِ الوَجْهِ أَكْحَلا
تُسَاقِطُ رَوْقَاهُ بِكُلِّ خَمِيلَةٍ ... مِنَ الرَّمْلِ كُرَّاثاً طَوْيلاً وعُنْصُلا[34]

ثم يشبه الشاعر أيضا ناقته بالثور، وذلك باستعارة الوشاح للراحل فوق ناقته، ثم يصف هذا الثور المشبه به – وذلك بسفع الوجه وسواده الخفي– وكيف يتساقط بعض النبات من قرنيه حينما يجري وسط أشجار الرمل الملتفة؟ وهنا تأكيد على حقيقة المكان المرتبط بوصف أجزاء حومل الذي اشتمل على أجماد ورمال.

وقد ذكر أجماد حومل «أمية بن أبي عائذ الهذلي»[35]، وربط ذلك بالثور الوحشي في قوله:

كَأَنّي وَرَحلي إذا رُعتُها ... عَلى جَمَزى جازِئٍ بِالرِمالِ
هِجانِ السَراةِ تَرى لَونَهُ ... كَقُبطِيَّةِ الصَونِ بَعدَ الصِقالِ
حَديدِ القَناتَينِ عَبلِ الشَوى ... لَهاقٍ تَلألُؤُهُ كَالهِلالِ
أَحَمِّ المَدامِعِ يَبني الكِنا ... سَ في دَمِثِ التُربِ يَنثالُ هالِ
مِنَ الطاوِياتِ خِلالَ الغَضى ... بِأَجمادِ حَومَلَ أَو بِالمَطالي[34]

فالشاعر يشبه راحلته في سرعتها بالثور المجزء، أي: الذي لم يشرب الماء في عدم وجوده مكتفيًا بما يأكله من النبات الرطب في الرمال، ثم يبدأ بوصف هذا الثور، بأنه أبيض أعلاه كالثياب المحدثة التي تنسب إلى الأقباط، وبأنه حديد القرنين، غليظ، ضخم الأطراف، أبيض يتلألأ كبياض الهلال، أسود العينين، من الثيران التي قد انطوت بطونها وخمصت...، ويدل قوله: (من الطاويات) على طي الأرض هنا، وقابل التشبيه في سرعة راحلته التي تطوي الأرض في سيرها، وقد تكون صورة هذه الدلالة أبلغ حيث الغضى نبات لا ينبت إلا في الرمال، وهي «رمال (حومل) التي تكرر ذكرها»[36]، كما ربط هذا المكان بما ارتفع من المواضع التي لا تبلغ أن تكون جبلاً في «حومل»، وهذه الدلالة تكون في بداية وادي «حومل»، أي: الجهة الغربية منه. وتكررت أيضًا في مواضع كثيرة[37]، ومنها ما ورد بألفاظ ودلالات أخرى كـ(التلعات)، التي شُبِّهتْ بالأجماد، وهي الأرض البارزة الصلبة، وفي ذلك يقول «ربيعة بن مقروم الضبي»[38]:

بانَت سُعادُ فَأَمسى القَلبُ مَعمودا وَأَخلَفَتكَ ابنَةُ الحُرِّ المَواعيدا
كَأَنَّها ظَبيَةٌ بِكرٌ أَطاعَ لَها مِن حَومَلٍ تَلَعاتُ الجَوِّ أَو أَودا[39]

فيشبه الشاعر محبوبته في وعدها بالغزال البكر، الذي انطاعت له منخفضات ومرتفعات «حومل» الصلبة والقاسية التضاريس، التي تعيق السير؛ لأسباب منها: قساوة الأرض حيث تُحفِي الأقدام، والمرتفعات التي تسبب إنهاك الجسم والتعب وانقطاع النفس، وربما تؤدي هذه الأسباب إلى انقطاع الأمل في عدم الوصول؛ لليأس في البعد وعدم التأكد من وجود الآخر، فيبدو تكذيب المأمول، ولكن وجه الشبه أصبح متقاربًا في الصدق عند صاحبته في وفائها لمحبوبها، كما أصبحت تلعات «أود» أو «حومل» مطيعة للظباء.

وقد ظهر من خلال ما سبق أن «حومل» يتكون من أجماد وتلعات ومن رمال، بل نجده يتكون من «أهاضيب وجبال»[40]، وقد ارتبط هذا الوصف مع الثور الوحشي والبقرة الوحشية، وهنا تأكيد على حومل الحقيقة، وليس المكان المتخيل.

حومل المتخيل:

تناول الشعراء «حومل» المتخيل من خلال حديثهم عن البقرة الوحشية حين رمزوا لها بحومل، ومن خلال تشبيه الناقة بها، أو تشبيه المحبوبة بالمهاة في جمالها، أو البكاء على الأطلال حينما يُعفى رسم المحبوبة فيحل البقر بها.

ومن هذا المنطلق أصبح المكان (حومل) متخيلًا. و«في المكان المتخيل، يجري إحداث تغيير جذري في المكان الموضوعي لغاية رمزية سامية، تجسد طموح المبدع لتغيير صورة العالم من حوله»[41].

وحينئذ لا يُعني الشعراء بالحديث عن «حومل» الواقع، وإنما يعنون الموضع المتخيل الذي نشأ عن هذا الواقع.

ومن هذه النماذج الدالة على حومل المتخيل عند الشعراء قول «طرفة بن العبد»[42] في وصفه أذني راحلته، وتشبيهها بأذني البقرة الوحشية:

وَصادقَتا سَمعِ التَوَجُّسِ للسُرى ... لِهَجسٍ خَفيٍّ أَو لِصَوتٍ مُنَدَّدِ
مُؤَلَّلَتانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهِما ... كَسامِعَتَي شاةٍ بِحَومَلَ مُفرَدِ[43]

ويبدو منه أنه وصف ناقته بأذنين صادقتي الاستماع في حال سير الليل، لا يخفى عليهما الصوت الخفي، ولا الصوت المرفوع البيّن، وهما مرتفعتان كالآلات الحادة، وتعرف الصدق فيهما لخلوهما من الشعر، ولنقاوتهما وحسنهما، ويشبه أذنيها بأذني ثور وحشي لتحديدهما وصدق سمعهما، وأذن الوحش أصدق من عينه، وجعله مفردًا؛ لأنه أشد

توجسًا وحذرًا، إذ ليس معه وحش يلهيه ويشغله ويؤنسه، فانفراده أشد لسمعه وارتياعه، والظباء والبقر إذا فزعت كان أحسن لها وأسرع من أن تكون آمنةً منقبضة[44]، وبهذا يشبه الشاعر ناقته في سرعتها بالثور الوحشي حينما يفزع ويخاف، وتظهر الدراما عند «طرفة» حين يبدأ في وصف الناقة، ويظهر هذا الأمر جليًّا من خلال وعورة ألفاظه في وصف الناقة بالتحديد من دون باقي أبيات القصيدة، وكأنه يريد بذلك أن يؤكد للآخرين تفرد هذه الناقة، وبذلك يظهر تفردها ونجابتها حيمنا يشبهها بالثور الوحشي، وذلك في حال الترقب والحذر، فليس أدلّ على صفات الجفاء والنفور والترقب من المهاة والظباء وغيرهما مما لايألف.

وهذا «مزاحم بن الحارث»[45] يشبه مطالعة محبوبته ومتابعتها له مع الثقوب، والأماكن الخافية، بمطالعة البقر الوحشي النائم تحت شجرة الآراك والأرطى اللتين بموضع «قساء» و«حومل»، في قوله:

تطالعنى من خلّ كلّ خصاصة وكفّة ديباج بستر مُهَوَّلِ
طلاع المها الرَّقْديّ ريعَ وقوفهُ أَرَاكٌ وأَرْطَى منْ قساءٍ وحَوملِ[46]

وثمة دلالة مكانية لازمها صيد المها، وصورة نبات (الآراك، والأرطى). وفي هذه القصيدة تناول الشاعر بعض الأماكن التي تقع بالقرب من «حومل» مثل: (مأسل)[47]، واللوى اللذين ذكرهما امرؤ القيس، وذلك في البيت الرابع عشر من القصيدة نفسها بقوله:

ومثلُ ليالينا بخطمةَ واللوى بُكِينَ وأيامٍ قِصارٍ بمأسلِ[48]

وفي هذا دليل على ربط المتخيل بالواقع المكاني والبيئي الذي أصبح رمزًا، فكان التشبيه خيالًا قامت عليه صورة المكان.

وفي البكاء على الأطلال يقول «محرز بن المكعبر الضبي»[49]:

عَفَت ذاتُ السَّلاسِلِ بعدَ سَلمى وحَومَلُ بعدَ عَهدِكَ والدَّخُولُ
عفتْ وترجَّزَ القلعُ السواري عليها فالأنيسُ بها قليلُ
سوى سُفْعٍ مَدامعُها ورمدٍ تظل نهارها فيها تجول[50]

فالشاعر يقول إن هذه الديار خلت من محبوبته وأصبحت عافية من الناس سوى بقر الوحش؛ وذلك في قوله: (سفع المدامع، ورمد)، وهذا الوصف يعرف به بقرة الوحش، فيقول الشاعر لا يوجد بهذه الأماكن «ذات السلاسل» و«حومل» و«الدخول» التي كانت تسكنها سلمى إلا المها يجول طول نهاره بها. و«أكثر ما نلقى إشارات الشعراء إلى انتظام البقر في قطعان متماسكة عند حديثهم عن الأطلال؛ حيث تجد جماعة البقر قد استوطنت المكان بعد رحيل الجماعة البشرية»[51].

وفي ذلك يقول «خراشة بن عمرو العبسي»[52]:

أَبى الرَسمُ بِالجَونَينِ أَن يَتَحَوَّلا وَقَد زادَ بَعدَ الحَولِ حَولاً مُكَمَّلا
وَبُدِّلَ مِن لَيلى بِما قَد تَحُلُّهُ نعاجَ المَلا تَرعى الدَخولَ فَحَومَلا
مُلَمَّعَةً بِالشَأمِ سُفعاً خُدودُها كَأَنَّ عَلَيها سابِرِيّاً مُذَيَّلا[53]

الجونان: موضع، والرسم: الأثر، والنعاج: البقر. والملا: المتسع من الأرض، يصف الشاعر ديار محبوبته بعد أن خلا حولاً كاملاً ليبدل ساكنيها بنعاج الملا ترعى بين الدخول فحومل، والفاء تدل على الترتيب مع التعقيب. والشاعر في وقوفه هذا إنما يقف موقف الرافض لهذه التغييرات التي بدَّلت هذه الديار.

ثم يشبه الشاعر البقر الوحشي وكثرة قرونه بجنود معهم رماح ركزوها فتراه يقول:

كَأَنَّ جُنودًا رَكَّزَت حَيثُ أَصبَحَت رِماحاً تَعالى مُستَقيماً وَأَعصَلا[54]

ولعل دلالات هذا البيت تتضح في البيتين التاليين:

وَأَكْثَرُ مِنَّا سَيِّداً وَابنَ سَيِّدٍ وَأَجْدَرُ مِنَّا أَنْ يَقُولَ فَيَفْعَلا
قُرُومٌ نَمَتنا في فُرُوعٍ قَديمَةٍ بِحَيثُ امتِنَاعُ المَجدِ أَن يَتَنَقَّلا [55]

حيث تبدو دلالة الشبه في صورة تشابك قرون الثور الوحشي بصورة تشابك وتداخل وقوة أرومتهم ونسبهم.

وبهذا يتضح أن شعر الأطلال والبكاء على الزمن في الجاهلية – في جملته – غناء حزين لفراق الوطن وأهله؛ وذلك لأن محوره الحنين إلى الماضي والتعبير عن ذكرياته[56].

القصة الشعرية:

إن النص الشعري العربي القديم لايخلو من نفحات تستند بشكل جلي إلى إحدى تقنيات جنس أدبي آخر، والمتمثل في عنصر السرد القصصي، الذي يظهر التداخل بين جنسي: الشعر والقصة، مما يعكس عدم وجود جنس أدبي خالص، ويوحي بإبراز نماذج بين هذين النوعين الأدبيين، والتي تكشف مظاهر هذا التبادل التأثيري الناتج عن طريق المزج بين خصائصهما الفنية، والذي يقضي على الحدود الفاصلة بينهما؛ لتضفي على الأثر الأدبي الشعري خصائص فنية وجمالية تحدد خصوصيته، وتعلن ولادة جنس أدبي جديد هو القصة الشعرية[57].

ويتجلى البناء الدرامي في القصيدة الشعرية من خلال وجود عنصر الصراع فـ «الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله»[58].

وقد اعتمد الشعراء في غالبية حديثهم عن البقرة الوحشية أو الثور الوحشي على البناء الدرامي القصصي، القائم على الصراع والشخوص الذين تمثلوا في البقرة والصائد وكلاب الصيد والسباع، والمكان المتمثل في «حومل» وأجزائه، ومن هؤلاء الشعراء «تميم بن أبي ابن مقبل» يصف المهاة الصغيرة بقوله:

تَرْنُو بِعَيْنَيْ مَهَاةِ الرَّمْلِ أَفْرَدَهَا   رَخْصٌ ظُلُوفَتُهُ إِلاَّ القَنَا ضَرَعُ
ابْنُ غَدَاتَيْنِ مَوْشِيٌّ أَكَارِعُهُ   لَمَّا تُشَدَّدْ لَهُ الأَرْسَاغُ والزَّمَعُ
صَافي الأَدِيمِ رَقِيقُ المَنْخَرَيْنِ إِذَا   سَافَ المَرَابِضَ فِي أَرْسَاغِهِ كَرَعُ
رُبَيِّبٌ لَمْ يُفَلِّكْهُ الرِّعَاءُ وَلَمْ   يُقْصَرْ بِحَوْمَلَ أَقْصَى سِرْبِهِ وَرَعُ
إِلاَّ مَهَاةٌ إِذَا مَا ضَاعَهَا عَطَفَتْ   كَمَا حَنَى الوَقْفَ لِلْمَوْشِيَّةِ الصَّنَعُ
يَمْشِي إِلَى جَنْبِهَا حَالاً وَتَزْجُلُهُ   ثُمَّتَ يُخَالِفُهَا طَوْراً فَيَضْطَجِعُ
ظَلَّتْ بِأَكْثِبَةِ الحُرَّيْنِ تَرْقُبُهُ   تَخْشَى عَلَيْهِ إِذَا مَا اسْتَأْخَرَ السَّبُعُ(59)

فالشاعر في هذه الأبيات يشبه محبوبته بولد البقرة الوحشية الصغير، ابن اليومين، المنفرد، ليِّن القوائم الدقيقة البيضاء، فلم يشتد فيه إلا ظهره، صافي الجلد نقي، ربيب لم يُحّبس ويُتّرك يذهب حيث شاء بحومل مع سربه الذي يخاف أقصاه ويهاب.

فسرب البقر بعيد عنه إلا أمه التي شبه الشاعر انعطافها على ولدها إذا دعاها بحني الصانع السوار على يد المرأة، ثم صوَّر الشاعر هذه المهاة الصغيرة حينما يمشي معها وحينما يضطجع، ومراقبتها له في كثبان ووديان الحرين خوفًا عليه من السباع.

فالشاعر يرسم صورة المهاة الصغيرة بقصة شعرية أراد فيها مقارنة وصفية بين محبوبته والمهاة التي تنطبق عليها جميع صفاتها؛ فأصبحت هذه الصورة أكثر عمقًا وأقوى دلالة في المشبه به عند الاستطراد، وفي هذا ما فيه من العمق وعدم المباشرة الصريحة.

فأصبحت كأنها موضوع ثان، لكنه بنداء محبوبته بعد ذلك جعلنا نلمح المشبه، في أسلوب جميل، حيث قال:

يا بنت آل شهاب هل علمت إذا   أمسى المراغث في أعناقها خضع(60)

وقد ربط الشاعر وصف المهاة الصغيرة بحومل، فهي تعد من قطيعه.

ولعلنا نستخدم هذه القصة بدلالات متعددة منها المكان المرتبط بها مثل: الرمل في قوله: (مهاة الرمل)، والتلال الرملية والوديان، كما في قوله: (بأكثبة الحرين)، وهنا برزت الطبيعة الصامته المتمثلة في (الرمل، والتلال الرملية والوديان)، التي ترسم في صورة حومل.

وهذا الفرزدق يمدح الجراح بن عبد الله أمير البصرة بقصيدة يفتتحها بوصف الرحلة في قوله:

كَأَنَّ فَرِيدَةً سَفعاءَ راحَت ... بِرَحلي أَو بَكَرتُ بِها اِبتِكارا
لَها بِدُخولِ حَومَلَ بَحزَجِيٌّ ... تَرى في لَونِ جُدَّتِهِ احمِرارا
كَلَونِ الأَرضِ يَرقُدُ حَيثُ يُضحي ... بِأَعلى التَلعِ أَضمَرَتِ الحِذارا
عَلَيهِ فَلَم يَئِل وَرَأى خَليعٌ ... قَليلُ الشَيءِ يَتَّبِعُ القِفارا
تَحَرّيها إِلَيهِ وَحَيثُ تَنأى ... بِشَقِّ النَفسِ تَرهَبُ أَن يُضارا
إِذا جَمَعَت لَهُ لَبَناً أَتَتهُ ... بِضَهلٍ وَتينُها تَخشى الغِرارا
فَأَوجَسَ سَمعُها مِنهُ فَأَصغَت ... غَماغِمَ بِالصَريمَةِ أَو خُوارا
فَطافَت بِالهَبيرِ بِحَيثُ كانَت ... بِدِرَّتِها تَعَهَّدُهُ مِرارا
فَلاقَت حَيثُ كانَ دَماً وَمِسكاً ... حَديثَ العَهدِ قَد سَدِكَ الغُبارا
فَراحَت كَالشِهابِ رَمى عِشاءً ... بِهِ الغُلمانُ تَقتَحِمُ الخَبارا
فَتِلكَ كَأَنَّ راحِلَتي اِستَعارَت ... قَوائِمَها الخَوانِفَ وَالفِقارا (61)

فالفرزدق يصف ناقته الفريدة التي ابتكر عليها في رحلته، ويشبهها بالبقرة الوحشية التي خالط لونها الأسود حمرة، يشبه لون ولدها الذي على جلده طرق ذات ألوان حمراء - بلون الأرض بدخول حومل، يرقد بأعلى التلعات في الضحى، وهو يحاذر ويتنبه لكل صوت، فلم يكمن ويختبئ وشاهد صيادًا يقتفي أثر الطرائد في القفار، والبقرة أضمرت الخوف والحذر على ابنها؛ لأنه لم يتنبه ويختبئ من شر الصيادين،

فجعلت تتحرى عنه، وتخشى أن تنأى عنه خوفًا أن يصاب بأذى، وحين يجتمع لبنها بضرعها ترجع إلى ولدها وترضعه؛ خوفًا أن يقل لبنها وينفد، فتنصت لتسمع له صوتًا أو خوارًا في منقطع الرمل، ثم تطوف في الأرض التي كانت تعهده فيها حينما ترضعه فلم تجد إلا بقايا دم وجلد مخضب بدم طري قد علاه الغبار، وحينئذ عرفت ما ألم بولدها، فأدبرت مثل الشهاب الذي يرميه الغلمان مساءً، وهي تقتحم الأرض الصلبة، ثم يردف الشاعر هذا بتشبيه ناقته في سرعتها بسرعة هذه البقرة الوحشية أثناء خوفها وهروبها، وكأنها استعارت قوائمها.

ومن ثم ترتبط صورة الدخول وحومل بالمها، كما تبرز الطبيعة الصامته، مثل: الرمال في قوله: (الصريمة، الهبير)، والتلعات التي تبدو بشكل مباشر في وصف حومل.

صراع المها:

جاءت لوحة الصيد مفعمة بالصراع بين الصائد والطريدة؛ ذلك لأنه مثل واجهة من واجهات البيئة الجاهلية، ومظهراً من مظاهر حيوية العرب، ودليلاً على نشاطهم الفني والاجتماعي في حياة البادية[62]، ويعكس هذا التصوير مشهدًا من مشاهد تصوير البيئة والعواطف الفردية[63]، وقد اتخذ الشعراء القدامى من هذا المشهد الصراع الذي يعد جزءًا مهمًا في لوحة الصيد ووسيلة من وسائله التعبيرية في القفز إلى انطباعاته ومواقفه من الظروف التي يعاني منها أو الموضوعات التي يروم الحديث عنها سواء أكانت في المدح أم في الهجاء أم في الرثاء أم في الفخر[64].

ويعتبر الصراع سمتًا مميزًا للحياة الصحراوية في الجزيرة العربية، وما الصراع الحيواني إلا ضرب من ضروب هذا الصراع الذي تتجسد فيه النظرة الفلسفية لمفهوم الحياة والموت عند العربي الجاهلي، الذي يعتبر الموت لغزًا يتمنى لو استطاع حل رموزه[65].

ولعل الرحلة لدى الشعراء هي التي جعلتهم يسجلون بعض المواقف الدرامية التي دارت بين الصياد والحيوان الوحشي من جهة، وبين الكلاب والحيوان الوحشي من جهة أخرى، هذه المواقف فيها من الصراع المستعر الذي لا يهدأ ولا يخفت، بعضه خارجي بين الكائنات، وبعضه داخلي تمور به النفس وتغلي[66].

وليست قصة الثور الوحشي، أو البقرة الوحشية سوى قصة رمزية يتناولها الشاعر من هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويتحدث من ورائها عن هذه الرحلة - رحلة الحياة - في مخاوفها وقلقها واطمئنانها وأحلامها، أو بعبارة أدق: إنه يصور وقع الحياة على مرآة وجدانه ويبين رأيه فيها، ويحدد موقفه منها في إقبالها العريض وإدبارها القاسي، وفيها يكون بين الإقبال والإدبار[67].

وقد دار الصراع بين الثور الوحشي أو البقرة الوحشية والصياد في «حومل»، وكذلك بينها وبين الكلاب من جهة القانص؛ إذ يخرج بكلابه فيهيجها على الثور، وقد يكون الصراع حيوانياً ألبته، وذلك بينه وبين السباع، والبقرة نفسها والثور عند التزاوج، وسنتناول ما يدور من هذه الصراعات في نطاق حومل.

ونلحظ الصراع الأول بين الصياد والثور الوحشي، في بائية «زهير ابن أبي سلمى»[68]، إذ يقول:

أَفَــذاكَ أَم ذو جُـدَّتَـيـنِ مُـوَلَّـعٌ   لَـهَـقٌ تُـراعيـه بـحَـومَـلَ رَبـرَبُ
بَينا يُضـاحِكُ رَمـلَـةً وَجِـواءَها   يَـومـاً أُتـيـحَ لَـهُ أُقَـيـدِرُ جَـأنَـبُ
قَصـداً إِلَـيـهِ فَـجـالَ ثُـمَّـتَ رَدَّهُ   عِـزٌّ وَمُـشـتَـدُّ الـنِـصـالِ مُـجَـرَّبُ
فَـتَـرَكـنَـهُ خَـضِـلَ الـجَـبـيـنِ كَـأَنَّـهُ   قَـرِمٌ بِـهِ كَـدمُ الـبِـكـارَةِ مُـصـعَـبُ
فَـابـتَـزَّهُـنَّ حُـتـوفَـهُـنَّ فَـفـائِـظٌ   عَـطِـبٌ وَكـابٍ لِلجَبينِ مُـتَـرَّبُ[69]

فالشاعر يصف هذا الثور الأبيض المخطط القوائم الذي في ظهره خطان تخالف لونه، وهو يرعى مسرورًا مع قطيع البقر الوحشي في منخفض «حومل» ورمالها؛ إذ قصد إليه صيادٌ قصيرٌ فجال هذا الثور، ثم أخذته العزة بقرنيه اللذين سبق أن جربهما في طعن الذئاب والكلاب أكثر من مرة حتى تخضّب جبينه بدمائها، وهنا يُظهِر الشاعر الصراع الحيواني الذي انتصر فيه الثور «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحًا أن تكون الكلاب هي المقتولة»(70).

ثم يشبه الشاعر هذا الثور بالبعير الفتيّ الذي لم يُرْكب ولم يُحْمل عليه، بل ترك للفحولة، وهو صعب المطاع؛ لأنه لم يعسف فلم يقيد ولم يربط بزمام، وذلك في القوة والشدة والصلابة، ثم يختم الشاعر حديثه بأن هذا الثور ابتزه أجله حتى تركه الصائد طريحًا منكبًا من سهمه، فالموت ابتزه وسلب أجله، وهنا انتهى الصراع بالفناء والموت للثور من قبل الصائد.

وتظهر صورة «حومل» في طبيعتها التي تناسب هذا الثور الوحشي (المها)؛ حيث أثبت الشاعر أن «حومل» - هنا - مرعى للمها تكثر به الرمال والمنخفضات، وذلك أثناء صيده، وهناك رملة تقع في أسفل وادي الحمل تسمى الآن «نفود الدحي»، في الجهة الشرقية منه، ورملة أخرى تقع في الغرب تسمى الآن «عرق سبيع» لكنها بعيدة قليلًا، ولكن هناك رمال وعروق رملية تقع قريبة من جبل «الصاقب» الذي يعد قريبا من الدخول وحومل فيقع في الجهة الشمالية الغربية من الحمل، وتمتد إلى «عروق محضب» التي تقترب بامتدادها لـ «عروق سبيع»، وربما تكون هذه أقرب رملة إلى «حومل».

أما النوع الثاني من الصراع فيدور بين الثور وكلاب الصيد وهذا يظهر عند «ضابئ بن الحارث بن أرطاة البرجمي»(71)، في وصف ناقته التي شبهها في سرعتها بالثور الوحشي الذي يخرج من بلد إلى بلد ومن أرض إلى أرض، فهو ناشطٌ، قصير الأنف ولاصق بالوجه، أسود الأطراف من اليدين والرجلين والرأس، يسعى بأجماد حومل، وذلك في قوله:

وَتَنجو إذا زالَ النَهارُ كَما نَجا هِجَفٌ أَبورَ أَلَينِ ريعَ فَأَجفَلا

كَأَنّي كَسَوتُ الرَحلَ أَخنَسَ ناشطاً أَحَمَّ الشَوى فَرداً بِأَجماد حَومَلا

رَعى مِن دَخوليها لُعاعاً فَراقَهُ لَدُن غُدوَةً حَتّى تَرَوَّحَ موصلا

فَصَعَّدَ في وَعسائِها ثُمَّتَ انتَمى إِلى أَحبُلٍ مِنها وَجاوَزَ أَحبُلا

فَباتَ إِلى أَرطاةِ حِقفٍ تَلُفُّهُ شَآمِيَةٌ تُذري الجُمانَ المُفَصَّلا (72)

فالشاعر يشبه سرعة ناقته بذكر النعام صغير الريش الذي سعى مع صغار النعام إذا ارتفع النهار، ثم يشبهها بسرعة الثور الوحشي الموجود بأجماد حومل، وهنا ربطٌ بين الثور الوحشي والطبيعة الصامتة، والمكان الذي أصبح يرسم كلوحة مرئية، وذلك في ذكر الشاعر الدخول الذي يقع شمالاً من أجماد حومل، وهي بداية وادي حومل الذي يمتد من الغرب إلى الشرق، فيصور رعيه النبات من أول العشي في آخر النهار، راسمًا مسيره رابطًا ذلك بالمكان، مبينًا انحداره مسرعًا في الأرض اللينة ذات الرمل ثم ارتفاعه في القطع الرملية الضخمة الممتدة وتجاوزه الأولى مبيته في الثانية بجانب أرطاة تلفه ريح شمالية تذري عليه من قطرات المطر التي تشبه قطع اللؤلؤ الصغار(73)، ثم يردف هذا بوصف المبيت وما مرَّ به عند الصباح بقوله:

يُوائِلُ مِن وَطفاءَ لَم يَرَ لَيلَةً أَشَدَّ أَذىً مِنها عَلَيهِ وَأَطوَلا

وَباتَ وَباتَ السارِياتُ يُضِفنَهُ إِلى نَعِجٍ مِن ضائِنِ الرَملِ أَهيَلا

شَديدَ سَوادِ الحاجِبَينِ كَأَنَّما أُسِفَّ صَلى نارٍ فَأَصبَحَ أَكحَلا
فَصَبَّحَهُ عِندَ الشُروقِ غُدَيَّةً أَخو قَنَصٍ يُشلي عِطافاً وَأَجبُلا
فَلَمّا رَأى أَن لا يُحاوِلنَ غَيرَهُ أَرادَ لِيَلقاهُنَّ بِالشَرِّ أَوَّلا
فَجالَ عَلى وَحشِيِّهِ وَكَأَنَّها يَعاسيبُ صَيفٍ إِثرَهُ إِذ تَمَهَّلا
فَكَرَّ كَما كَرَّ الحَوارِيُّ يَبتَغي إِلى اللَهِ زُلفى أَن يَكُرَّ فَيُقتَلا
وَكَرَّ وَما أَدرَكنَهُ غَيرَ أَنَّهُ كَريمٌ عَلَيهِ كِبرِياءُ فَأَقبَلا
يَهُزُّ سِلاحاً لَم يَرَ الناسُ مِثلَهُ سِلاحَ أَخي هَيجا أَدَقَّ وَأَعدَلا
فَمارَسَها حَتّى إِذا احمَرَّ رَوقُهُ وَقَد عُلَّ مِن أَجوافِهِنَّ وَأُنهِلا
يُساقِطُ عَنهُ رَوقُهُ ضارِياتِها سِقاطَ حَديدِ القَينِ أَخوَلَ أَخوَلا
فَظَلَّ سَراةَ اليَومِ يَطعُنُ ظِلَّهُ بِأَطرافِ مَدرِيَّينِ حَتّى تَفَلَّلا
وَراحَ كَسَيفِ الحِميَرِيِّ بِكَفِّهِ نَضا غِمدَهُ عَنهُ وَأَعطاهُ صَيقَلا
وَآبَ عَزيزَ النَفسِ مانِعَ لَحمِهِ إِذا ما أَرادَ البُعدَ مِنها تَمَهَّلا (74)

ويظهر من هذه الأبيات أن الشاعر يصف حال الثور عند المبيت حين تكاثفت أغباش الدجى وبدأت قطرات المطر بالانهمار، وتحولت الطبيعة إلى العنف، فيزداد هبوب الريح الباردة والمطر المنصب، فيندفع الثور إلى الاحتماء بالأشجار، وتقف شجرة الأرطى الملاذ الوحيد، يحتفر تحتها كناس بأظلافه الصلبة، لكن العاصفة العنيفة تهيل ما بناه من التراب، وتزداد برودة الليل، وتأخذ قطرات الندى المتجمد تتساقط على ظهره كحبات اللؤلؤ، وتزداد حاله سوءًا، وتبدأ الهموم تداهمه والهواجس تؤرقه، وما أن يأتي الله بالفرج وتنكشف أستار الظلمة؛ حتى يظهر الصياد العبوس الأغبر يشلي كلابه المدربة، فتنطلق وراء الثور الذي يلوذ بالفرار، وما أن يشعر باقترابها من أكرعه حتى ينعطف عليها طعنًا في صدورها ونحورها ويتركها ما بين قتيل

معفر بدمائه، وجريح يعالج آلامه، ويخرج الثور من غبار المعركة مغتبطًا بانتصاره[75].

وتؤكد مشاهد الصراع في الشعر الجاهلي أن الثور - وكذا البقرة - حين يتنبه إلى الكلاب قاصدة نحوه لم يكن يفزع فزعًا شديدًا، صحيح أنه كان يهرب ولكنه هروب إعراض عن قتال لا يعجز عن خوضه؛ لأنه يدرك ضخامة جسده وقوة قرنيه مقارنة بمهاجميه، فعند مطاردة الكلاب إياه غير مشتد في الهرب لثقته بنفسه، في حين تبدو الكلاب عادية خلفه عدو الخائف الوجل؛ خشية أن يقف فجأة فينحو عليها بقرنيه، ويبدو أن طريدة الكلاب كانت خشيتها نابعة من إدراك القانص إياها، فهروبها من الكلاب هو في حقيقته هروب من القانص ذي النبال المرهفة؛ لذا تبادر أولاً إلى الهرب؛ لتبتعد عن محيط السهام إلى بقعة نائية، وحين تطمئن إلى بعد المسافة التي اجتازوها تشعر بأنها قد بلغت مأمنها فتنعطف على الكلاب[76].

هذه هي الخطوط العريضة في قصة الثور الوحشي الذي يشبه به الشعراء نياقهم، اختصرها بعضهم، وفصّل فيها كثير منهم، لكن صورتها تبقى ثابتة على الرغم من الاختلاف في الجزئيات والتفاصيل[77]، وإذا اعتقدنا أن هذه الصورة متقاربة عند الشعراء في قصة الثور والصراع القائم بينه وبين كلاب الصيد، أو القناص، فلماذا لايكون المكان حومل هو الذي يعتبر رمزًا لاحتواء هذه القصة المتكررة عند الشعراء؟ فربما لم يرد ذكر المكان في القصص الأخرى، لكن يمكننا أن نستنتج من خلال الصور أن المكان المقصود هو حومل، لتشابه صورة المكان بينه وبين غيره من الشعراء الذين بسطنا القول عنهم، حيث احتوت الصور على تلاع ومرتفعات وجبال ورمال، بالإضافة إلى أن موقعه في وسط الجزيرة العربية معتدل مناخه وبيئته الجغرافية

تؤهله باحتواء هذا الصيد، كما يعد ورود هذا النوع من الصيد وارتباطه «بحومل» ظاهرة شعرية.

ويؤكد هذا الأمر قول «الراعي النميري»[78] حينما شبه ناقته بالثور الوحشي الذي يعيش برمل «حومل» ربط هذا المكان بالهضب، وهي الجبال التي تقع عند وادي الحمل، وتسمى الآن حمرة الهضب «وابدوات»[79]، حيث يقول:

تَرى الأَعظُمَ اللائي يَلينَ فُؤادَهُ جُنوحَ الأَعالي مائِراتِ الأَسافِلِ

كَذي رَمَلٍ مِن وَحشِ حَومَلَ بَلَّهُ أَهاضيبُ في قَسٍّ مِنَ الريحِ شامِلِ

تَخرُّ عَلى مَتنِ الكَثيبِ وَمَتنُهُ رَذاذٌ هَوى مِن ديمَةٍ غَيرِ وابِلِ

تبيتُ بناتُ الأَرضِ تَحتَ لبانه بأحقفَ من أنقاءِ تُضحَ مائلِ

كَأَنَّ القِطارَ حَرَّكَت في مَبيتِهِ جَديَّةَ مِسكٍ في مُعَرَّسِ قافِلِ[80]

فنجد الطبيعة المتحركة في قوله: (في قسٍّ من الريح شاملِ)، أي: في تتابعه وتواليه، كما تبدو أيضًا في (رذاذ هوى من ديمة)، أَي: الهوى الساكن مع المطر الذي لا رعد فيه ولا برق، كما تناول (الكثيب والرمل)، وهذا ما يمثل الطبيعة الصامته في الرمل، ولعل هذا المكان هو ما تناوله امرؤ القيس في معلقته، وهو بعالية نجد؛ لربطه بالهضب وتوضح.

وهنا يتناول الشاعر قصة الثور الذي شبه به راحلته وهو يعيش برمل وأهاضيب حومل، والمطر ينهمر على هذه الرملة من ديمة سحابة ليس فيها برق ولا رعد وتدوم طول يومها دون وبل مطر منسكب، وهو إنما ينسكب على مهل، ثم يشبه الشاعر هذا المطر بأنه يتجه لمبيت هذا الثور حتى أصبح مثل قسمة عطر، يظهر تحديد الزمان وهو الثلث الأخير من الليل؛ حيث يبيت الناس في السفر من آخر الليل للراحة، وينامون فيه نومة خفيفة، ثم يكملون سفرهم عند طلوع الصبح، وهذا

ما شبه به الشاعر مبيت الثور، ثم يكمل الشاعر قصة هذا الثور وما دار بينه وبين كلاب الصيد من صراع بقوله:

فَلَمّا تَجلّى لَيلُهُ عَن نَهارِهِ غَدا سالكاً بَينَ اللوى فَالخَمائِلِ
فَهاجَ بِهِ لَمّا تَرَجَّلَت الضُحى شَطائِبُ شَتّى مِن كِلابٍ وَنابِلِ
فَأَبصَرَها حَتّى إِذا ما تَقارَبَت وَفي النَفسِ مِنهُ كَرَّةٌ لِلأَوائِلِ
حَمى الأَنفَ من بَعضِ الفرار فَذادَها بِأَسحَمَ لاَةٍ ذي شَباةٍ وَعامِلِ
فَفَرَّقَ بَينَ السابِقينَ بِطَعنَةٍ عَلى عَجَلٍ مِن سَلهَبٍ غَيرِ ناصِلِ
فَكانَ كَذي تَبلٍ تَذَكَّرَ ما مَضى وَقَد كَرَّ كَرّاتِ الكَريمِ المُقاتِلِ
يَهُزُّ بِأَطرافِ الحِبالِ وَيَنتَحي عَلى الأَجنَبِ القُصوى هَزيزَ المُغاوِلِ
كَما انقَضَّ دُرِّيٌّ تَخَلَّلَ مَتنُهُ فُروجَ جَهامٍ آخِرَ اللَيلِ جافِلِ(81)

فالثور حينما طلع الصبح ذهب بين منعطفات الرمال والأشجار التي بها، وفي الضحى أثاره عدد من كلاب الصيد والقناصة التي بأيديها النبال، فأبصرها حتى قربت منه وفي نفسه الفتك بأوائل كلاب الصيد، وأخذته العزة ومنعه عن الفرار ما لديه من قوة في قرنه الأسود الحاد، وهنا شبهه الشاعر بالرمح الطويل، وشبه رأس قرنه حين طعنه أوائل الكلاب بنصال الرماح، ثم يكثف الشاعر تشبيهات القوة والانتصار عند الثور، فيقول: كأنه عندما فتك بكلاب الصيد صاحب ثأر وعداوة، تذكر ما مضى من آلام فَكَرَّ عليها كرَّةَ الشجاع المقاتل، ثم يبدأ الشاعر يصف انقضاضه على الكلاب وفتكه بها، ويشبهه بانقضاض السحاب ذي البرق والرعد الذي بوسطه ماء مهراق آخر الليل، وهنا يظهر وجه الشبه بالسحاب وهو الكبر والقوة، كما يبرز الشبه بالبرق والرعد وهو السرعة والصوت المخيف، الذي يصدر من جلجلة الأرض في سرعته في الانقضاض، كما يوحي صب الماء من السحابة بالعطاء،

لكنه هنا عكس الرحمة، وربما قصد به العذاب، فالعطاء الذي ينتج عن الثور بكثرة القتل ونزيف الدماء في الكلاب، وهذا يعكس انتصار الثور على الكلاب؛ فوصف المعركة والصراع لم يكن كسابقه، وإنما ظهر عند الثور بالانقضاض المباشر الذي برز عنده من معرفته بقوته وإمكاناته التي يدركها، والتي أشرنا إليها في المثال السابق.

رمز الموت والهلاك:

لقد وقف الجاهلي عند الموت، وفكر فيه وتأمله، وانتهى إلى أن الموت حقيقة محتومة، وَمَشرعٌ لابد من وروده، طال العمر أم قصر، كما أن الموت انقطاع لهذه السلسلة المتصلة من الأيام والليالي التي تسمى الحياة(82)، وقد تكون مشكلة الموت من أعقد المشكلات وأغمضها على الرغم من رؤية الموتى رؤية العين(83).

وتعدُّ قصيدة «النابغة الجعدي» التي مطلعها (خليلي غضًّا ساعةً وتهجرا) من القصائد الجيدة في ديوان شعراء العرب وتنبع عظمتها من مدح "النابغة الجعدي" رسول الله صلى الله عليه وسلم، وتعد هذه القصيدة من أولى قصائد مديح رسول الله – صلى الله عليه وسلم –، وقد نسج الشعراء من مداح رسول الله على منوالها وزنًا ورويًا(84).

هذا فضلاً عمًّا نسج شاعرنا من قصة رائعة عن البقرة الوحشية وقصة الصيد التي تبدأ وتدور في حومل التي لا شك في أن الشاعر من الشعراء الذين وفدو إلى بلاد الحيرة وعرف المناذرة حينما مدح (المنذر بن امرئ القيس بن عمرو بن عدي هو ابن اخت ابن جذيمة الأبرش ملك المناذرة كان عنده ونلمح ذلك في قوله:

نداماي عند المنذر بن محرقٍ   أرى اليوم منهم ظاهر الأرض مقفر(85)

ومحرق لقب امرئ القيس أبي المنذر لُقِّب به؛ لأنه أحرق من بني دارم ثمانية وتسعين رجلاً، ثم أكملهم برجل من البراجم وامرأةٍ من

بني نهشل. ومما يدل على أن الشاعر رأى «حومل» حينما وصف الصيد وبقرها الوحشي فاتخذه رمزًا للهلاك والموت وذلك في قوله:

أُولَئِكَ أَخداني مَضَوا لِسَبيلِهِم وَأَصبَحتُ أَرجُو بَعدَهُم أَن أُعَمَّرا

وَمَا عُمُري إلاَّ كَدَعوَةِ فارِطٍ دَعا راعِياً ثُمَّ استَمَرَّ فَأَدبَرا

وَأَرضٍ عَليها نَسجُ ريحٍ مَريضَةٍ قَطَعتُ بِحُرجُوجٍ مُسانَدَةِ القَرا

مَروجٍ طَرُوجٍ تَبعَثُ الوُرقَ بَعدَما يُعَرِّسنَ شَكوى آهَةً وَتَذَمُّرا

وَتَبتَزُّ يَعفُورَ الصَّريمِ كِناسَهُ فَتُخرِجُهُ مِنهُ وَإِن كانَ مُظهِرا(86)

فالشعراء لا يستحضرون سوى الحوادث المأساوية ليعضدوا رؤيتهم القائلة أن الكون المحيط لا يعدو أن يكون سفرًا مأساويًا نهايته التلاشي والفناء(87)، ولعل «القلق الذي يوحي بعمق أن الفناء يتربص بالإنسان»(88) يبرز عند الشاعر وحاله مع أصدقائه الذين أخذهم الموت عنه، وهو لايزال باقيًا حيًّا، وهذا لم يدم له؛ إذ قال: إن عمري لم يدم بعدهم، فيشبه حالهم وحاله بالمتقدم إلى الماء يهيئ الدلاء ويملى الحياض ثم يدبر ويرحل عنها، ويشبهها بالأرض التي قطعتها ناقة ضامر ظهرها مرتفع، ويشبهها بالأرض الخضراء التي تجلس فترة ثم تمحل ويجف ربيعها، ثم نراه يردف ذلك بتشبيه طويل يقوم على القصة الشعرية – في بقرة حومل الوحشية مع ولدها – التي جعلها رمزًا للهلاك والموت في قوله:

كَناشِطَةٍ مِن وَحشِ حَومَلَ حُرَّةٍ أَنامَت لَدى الذَّينَينِ بِالقاف جُؤذَرا

رَأَى حَيثُ أَمسى أَطلَسَ اللَونِ بائِساً حَريصاً تُسَمِّيهِ الشَّياطينُ نَهسَرا

طَويلُ القَرا عاري الأَشاجِعِ شاحِبٌ كَشِقِّ العَصا فُوهُ إِذا ما تَضَوَّرا

فَباتَ يُذَكِّيهِ بِغَيرِ حَديدَةٍ أَخو قَنَصٍ يُمسي ويُصبِحُ مُفطِرا

إِذا ما رَأَى مِنهُ كُراعاً تَحَرَّكَت أَصابَ مَكانَ القَلبِ مِنهُ فَفَرفَرا

فَلاقَت بَياناً عندَ أحدَث مَعهَد إهاباً وَمَعبُوطاً من الجَوف أحمَرا
وَخَـدّاً كَبُرقوع الفَتاة مُلَمَّع وَرَوقَيـن لَمّا يَعدُوَا أن تَقشَّرا
فَلَمّا سَقاهَا البأسَ وارتَدَّ لُبُّها إليها وَلَم يَترك لَها مُتَذكَّرا
فَطافت ثلاثاً بَينَ يَوم وَلَيلة وَكانَ النَكيرُ أن تُضيفَ وَتَجأرا[89]

فالشاعر شبه حاله مع أصدقائه بحال هذه البقرة الحرة المفردة التي بحومل تاركة ولدها بـ (الذينين) في وقت الصيف، فرأى حين أمسى ذئبًا خبيثًا، وقيل: ابن الذئب من الضبعة، طويل الظهر وعروق اليد والكف، فمه يشبه العصا المشقوقة عندما يعضه الجوع، فبات يذكي ولد البقرة من دون حديدة، وإنما بأنيابه، ثم يصف الشاعر حالة قتله لولد البقرة، فيذكر أنها كلما تحركت قائمة من قوائمه عضَّهُ ومزَّقهُ حتى تسكن حركته ويموت، ولمَّا قدمت أمه للمكان الذي عهدته فيه لم تجد إلا جلدًا معبوطًا بدم أحمر، وخدًا أشبه ببرقع الفتات لما فيه من السواد والبياض، وبقر الوحش لا سواد فيها إلا قوائمها وخدودها وأكفالها، ووجدت أيضًا قرنين صغيرين لم يقشرا.

فذاقت شدة الألم من الحزن الذي أصابها، فلما رجع لها عقلها ووعيها؛ حيث لم تتذكر شيئًا بالمكان طافت ثلاثة أيام وليلة، ثم تركت المكان، فـ «مشهد الصراع قام على أسلوب درامي تراجيدي؛ مهيئًا لهذا الصراع وسائله كافة من الحركة والإثارة، وتنامي الأحداث واشتدادها؛ إذ غالبًا ما يكون الانفراج وتقديم الحل في نهاية الأحداث، أو لنقل في قمة تنامي الحدث»[90]، وقد أظهر الشعراء البقرة الوحشية وثور الوحش، والظليم حيوانات مسالمة تؤثر الخلوة والابتعاد عن حركة الإنسان وأنظاره، وقد تؤثر التعايش السلمي، واصفًا بؤسها وأساها على بني جنسها، وحنينها إلى ولدها الميت الذي فجعت به في وصف وجداني رائع مصوِّرًا الثكل والفراق والبعاد[91]، ثم ينتقل الشاعر لوصف حال البقرة الوحشية بعد هذا الألم من الحزن الذي ألم بها، فيقول:

فَبَاتَت كَأَنَّ بَطنَها طَيُّ رَيطَةٍ إلى نَعجٍ من ضائنِ الرَملِ أعفَرا

إلى دفءِ أَرطاةٍ تُثيرُ كِناسَها تَبَوّأَ مِنها آخرَ الليلِ مُجفَرا

يَزِلُّ النَدى عَن مِدرَيَيها كَأَنَّهُ جُمانٌ جَرى في سِلكِهِ فَتَحَدَّرا

تَلأَلأَ كالشِعرى العَبُورِ إذا بَدَت وَكانَ عَماءٌ دُونَها فَتَحَسَّرا(92)

وفيها يصف بطنها التي شبهها بطي الثوب، وقد باتت إلى قطيع أبيض من البقر الوحشي في الرمل، ثم جاءت في مكان مبيت ظبي دافئ بجذع أرطاة بها حفرة كبيرة، وقام بالمبيت بها آخر الليل، وزخات المطر تجري مع رأس قرنيها مُشبّهًا بالمدرات – وهي أداة تنسج بها النساء الصوف والشعر على شكل خيوط تُصَنَّع منها بيوت الشعر والحبال والألحفة وغير ذلك من أدوات الحياة في العصر القديم– فيقول الشاعر كأن قطرات الماء تتساقط مع هذين القرنين اللذين يشبهان المدراتين المركوزتين مثل اللؤلؤ الذي انقطع سلكه وتفرق، فيتلألأ مثل نجم يسمى (الشعرى العبور) إذا ظهر، وكأن السحاب العالي أو المطر الغزير دونه، ثم انقشع وظهر.

وينتقل الشاعر من هذا الوصف إلى وصف حال هذه البقرة الوحشية في صباح تلك الليلة، وما حدث لها مع حيوان آخر وهو الثور الوحشي الذي قدم إليها وأثارها من مكانها، فكثر كلامه الذي أشبه بربرة الرومي حينما يطلب الاستضافة والنصرة، ثم يصفه الشاعر بأنه دقيق الساقين سريع، رعى أشهر الصيف بالمنخفضات في قوله:

فَهَايَجَها حُمشُ القَوائِمِ سابِحٌ رَعى بِجِواءِ الجِنِّ بالصَيفِ أَشهُرا

أُتيحَ لَها مِن أَرضِهِ وَسَمائِهِ فَلَمّا رَآها مَطلَعَ الشَمسِ بَربَرا

كَبَربَرَةِ الرُومِيِّ أُوجِعَ ظَهرُهُ على غَيرِ جُرمٍ فاستَضافَ لِيُنصَرا(93)

ثم يكمل الشاعر وصف حال هذا الثور مع هذه البقرة التي كانت همَّه؛ ليبرز فحولته حيث لم يظهر عليها ألم الحزن والتغيير، فأصبح ينفض رأسه كفحل كبير مكرم ضخم تشول له الإبل، في قوله:

فَلَمّا رَآهـا كانَت الـهَمَّ والـهَوى وَلَـم يَـرَ غَـمّـاً عـنـدَهـا مُـتَـغَـيِّـرا
فَباهَى كَفَحلِ الشولِ يَنفُضُ رَأسَهُ كَما خَيَّسَ الوَضعُ الفَنيقَ المُجَفَّرا(94)

لكن هذه البقرة لم تقبله، وكرهته كما كرهت السبع الذي افترس ولدها فجالت سعيًا مثل سرعة الريح حتى تكدر السماء بغبار قوائمها، فلما رأى أنه لم يصادف فؤادها تركها واتجه لطلب الكلأ من الخزامى وأنواع الربيع، وذلك في قوله:

فَكانَ إليها كالَّذي اصطادَ بكرَها شقاقاً وبُغضاً أَو أَطَـمَّ وَأَهـجَـرا
وَجـالَـت بِـهـا رُوحٌ خـفـافٌ كَأَنَّـهـا خَذاريفُ تَذري ساطِعَ اللَونِ أَكدَرا
كَأَصـدَاف هـندبِّيـن زُبٌّ لحاهُمَا بـداريـنَ يَبتَاعـان مسكاً وَعَنبَـرا
فَلَمّا رَأَى أَن لَم يُصادِف فُؤادَها وَكـانَ الـنـكـاحُ خَـيـرُهُ مـا تَـيَـسَّـرا
كَسا جَذبُ رِجلَيها صَفيحَةَ وَجهِهِ وَرَوقَيهِ رِبعيَّ الخُزامَى المُنَوَّرا(95)

فنجد أن الشاعر رمز بهذه القصة عن الموت والهلاك الذي شبهه بعمره الزائل، فهو كقصة هذه البقرة مع ولدها والذئب، وقصتها مع الثور الوحشي صبيحة نومها في جنب الأرطاة بعد مقتل ولدها، فقد أشار إلى الزمن من خلال هذه القصة التي أصبحت شاهدًا عليه، وهي أصل شبيه لكثير من هذه القصص التي تتكرر مع الصيد والبقر الوحشي ومع السباع والصيادين والثيران.

ولكن هذه القصة التي قامت على الزمن المفتوح في تكرارها ما هي إلا رمز عن هذا الهلاك الذي شبه به حاله في هذه الدنيا بالفناء وكل شيء له نهاية، ولكن هذه القصة الشعرية قامت على زمن محدد تشكل في أربعة أيام، ولعل توقف الزمن قام على الوصف الذي أحدث تباطؤاً في القصة التي أشبهت الدراما الكوميدية من وجود شخصيات وأحداث وزمان ومكان، فتمثلت الشخصيات في البقرة الوحشية وولدها

والسبع والثور، والبطل البقرة الوحشية، والأحداث (مقتل ولد البقرة، وقدوم الثور)، والزمان كان في خمسة أيام اليوم الأول مقتل ولد البقرة والأيام الثلاثة التي بعده هي التي طافت فيها البقرة، واليوم الخامس كان حينما قابلت الثور الوحشي، أما المكان فاستند على «حومل» المكان[96]، والرمل والأرطاة والمنخفضات وغيرها.

وقد تشكلت هذه القصة في أكثر من اثنين وعشرين بيتًا، وقف فيها الزمن في قصة شعرية قامت على لغة شعرية مكثفة من تشبيه بليغ واستعارة وأغراض بلاغية أخرى، وغيرها من أدوات البناء الفني، وهي لا تخلو من عناصر التشويق وسهولة التراكيب واللغة العالية.

وقد جاء البقر الوحشي مشبهًا في مواضع كثيرة منها: تشبيه قرونه برجال معهم رماح، وتشبيهها بالرمح الطويل، وتشبيه رأس قرنه بنصل السيف، وتشبيه الثور بالبعير الفتيّ، وتشبيهه بالفارس الشجاع المقاتل- ومعظم هذه التشبيهات التي وردت في تشبيه البقر به؛ كان للدلالة على القوة والشجاعة ومقدرته على خوض الصراع سواء أكان مع السباع أم مع كلاب الصيد، بل نجده قد تجرأ على الصائد نفسه – ومن هذه التشبيهات تشبيه انعطاف البقرة على ولدها بحني الصانع السوار على يد المرأة.

وجاء البقر الوحشي مشبهًا به كثيرًا، وذلك في تشبيه المحبوبة بولد البقرة، وتشبيه الناقة في سرعتها بالبقرة الوحشية أو الثور أثناء خوفهما وهروبهما، – ووجه الشبه في ذلك مقدرة البقرة أو الثور على شدة التحمل والقوة والسرعة وكثرة الفواجع- وتشبيه حال الشاعر مع أصدقائه بحال البقرة وولدها مع السباع، والوجه في ذلك الموت والفناء.

وتعدَّدَ ذكر الأسماء الدالة على البقرة سواء أكان ذلك بأسمائها أم بصفاتها، فكثر ورود (أحم الشوى، سفع الخدود، ناشط، أخنس، وحش،

نعاج، شاة، المها)، ومن أشهر الدلالات التي تميز بها البقر الوحشي قرناه وسفع الخدود، الانفراد، السرعة، وعيشه في الرمال والأجماد، كما ارتبط معه نبات الأرطى، وشدة تحمله البرد والمطر ثم مطاردة كلاب الصيد، والصائد بالإضافة إلى السباع التي فجعته بأكل ولده.

الخاتمـــة:

توصلت الدراسة إلى كشف عدد من النتائج التي ظهرت منذُ الوهلة الأولى في البحث، ففي التمهيد يظهر التعرف على «حومل» وموقعه وأبرز جوانبه من خلال الواقع التاريخي والتراث الأدبي، وكذلك معرفة البقرة الوحشية أو الثور الوحشي، وأهم صفاتها وطبيعتها وأسمائها التي تعد منها الوضيحي والمهاة والنعاج والشاة وغيرها.

وقد بدا من الدراسة عبقرية المكان وأهميته وارتباطه بصيد المها، فنرى مرة حومل حقيقة، وذلك باكتشاف أجزاء جديدة من الأمكنة من خلال الطبيعة الصامتة مثل التلعات والأجماد والرمال والأهاضيب وغيرها، بالإضافة إلى كثير من النباتات أمثال الأرطى والغضى، ومرة نجد حومل المتخيلة مع المكان الحقيقي، وتمثل ذلك في بكاء الشعراء على الأطلال وتشبيههم المها بالمحبوبة والناقة، كما أبرزت وصف الرحلة حقائق وأجزاء من «حومل» الحقيقية عند الشعراء.

وقد جاء البقر الوحشي مذكرًا ومؤنثًا، كبيرًا وصغيرًا، بالتصريح و الترميز، اسمًا و وصفًا، مجازًا وحقيقة، وقد يذكر -أحيانًا- عضو من أعضائه أو صفة من صفاته.

وفي القصة الشعرية تبرز صورة ولد البقرة الذي شبَّه به الشعراء المحبوبة في جماله ولطفه ولعبه، وأيضًا كشفت سرعة البقرة الوحشية حينما تفزع وتخاف من القناص الذي أردى ولدها قتيلاً، وذلك في تشبيه الشعراء سرعة الراحلة عندهم بحال هذه البقرة.

أما الصراع فقد تعدد، فنراه تارة بين البقرة الوحشية أو الثور وبين الصائد وكلاب الصيد والسباع، وتارة دار بين البقرة الوحشية والثور من أجل التزاوج، وثمة نتائج عدة أبرزتها الدراسة في أثناء الحديث عن الصراع، أهمها:

- القوة البارزة في الثور والبقرة الوحشية والمتمثلة في القرنين اللذين أشبها الرماح، والشجاعة، ومعرفة إدارة المعركة من كر وفر، وشدة التحمل وقوة البأس.
- القوة المعنوية المتمثلة عند الثور والبقرة، وذلك في الطراد بالكلاب للابتعاد بها عن سهام الصائد، والتي أثبتت قوة حدس وحذر هذا النوع من الصيد، ويظهر -أيضًا- عطفها ورقتها في عدة مواضع، كظهور روح الأمومة في العطف على ولدها والخوف عليه ومتابعته.
- رمزت هذه القصص للموت والفناء، وطلب الأمان والبقاء أحيانًا كثيرة.
- ترمز هذه القصص عند الشعراء لظروف الحياة الاجتماعية التي أشبهت طباع هذا البقر وظروف حياته.
- كشف هذا الصراع الكثير من الأماكن وبعض صفات البقر الوحشي.
- وثّق هذا الصراع الكثير من الأماكن وحافظ على أسمائها بحدودها الجغرافية وبيئتها المناخية، عكس هذا الصيد الذي تمثل في ذكريات خلت لعقود من الزمن.
- رمز هذا المكان إلى روح العربي وخيالاته وأسلوبه القصصي الذي ارتبط بروح الصيد، كما رمز «حومل» إلى الأهل في أي مكان كان، كما ظهر ذلك عند شعراء العصر الأموي وغيرهم.

الهوامــش

(1) عبدالله بن عبد العزيز البكري الأندلسي(ت 487هـ)، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق : مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، ج1، ص477، وينظر: عبد القادر بن عمر البغدادي (1030هـ/ 1093هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1403هـ، ج11، ص 19.

(2) ياقوت بن عبدالله الحموي الرومي البغدادي(ت: 626هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ج 2، ص 325.

(3) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت: 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11، ص 182، مادة حمل.

(4) ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مصدر سابق، ج11، ص 182، مادة: حمل؛ وانظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت: 1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: محمود محمد الطناحي، راجعه: عبد السلام محمد هارون، وزارة الإعلام بالكويت، 1413هـ، ج 28، ص 354.

(5) محمد بن عبدالله بن بليهد، الجغرافية الأدبية، مرجع سابق، ج 1، ص 43.

(6) سعد بن عبد الله بن جنيدل، المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية، عالية نجد، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، ق 1، ص 434.

(7) السابق، ق 1، ص 435.

(8) علي بن إسماعيل ابن سيده، (ت: 457هـ)، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، السفر الثامن، ص 35.

(9) ابن سيده، المخصص، مصدر سابق، السفر الثامن، ص 37؛ وينظر: ابن منظور (ت: 711هـ)، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، ط 3، 1419هـ، 1999م، ج 14، ص 198، مادة: نعج، وقد اختلفت الطبعة بسبب توفر أجزاء من المعجم بطبعة والأخرى بطبعة ثانية.

(10) ابن سيده، المخصص، مصدر سابق، السفر الثامن، ص 37؛ وينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، (ت: 1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: حسين نصار، مطبعة حكومة الكويت، 1369هـ، 1969م، ج 6، ص 242.

(11) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، (ت: 1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: حسين نصار، مصدر سابق، ج 6، ص 242.

(12) علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط1، 1377هـ، 1958م، ج3، ص 112.

(13) عبدالله بن مسلم بن قتيبة (ت: 276هـ)، كتاب الجراثيم، تحقيق: محمد جاسم الحميدي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997م، القسم الثاني، ص 254.

(14) ابن سيده، المخصص، مصدر سابق، السفر الثامن، ص 39.

(15) كمال الدين محمد بن موسى الدميري (ت: 808هـ)، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، ط1، 1326هـ، 2005م، ج1، ص 500؛ وينظر: ج3، ص 737.

(16) ابن سيده، المخصص، مصدر سابق، السفر الثامن، ص 39.

(17) كمال الدين محمد بن موسى الدميري (ت: 808هـ)، حياة الحيوان الكبرى، مصدر سابق، ج1، ص 500، وينظر: ج 3، ص 737.

(18) ابن سيده، المخصص، مرجع سابق، السفر الثامن، ص 39.

(19) عبدالله بن مسلم بن قتيبة، كتاب الجراثيم، مصدر سابق، القسم الثاني، ص 254، وينظر: ابن سيده، المخصص، مصدر سابق، السفر الثامن، ص 39، وينظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج 14، ص 198، مادة: نعج.

(20) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ج 14، ص 198، مادة: نعج ، وينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مصدر سابق، ج 6، ص 244.

(21) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1987م، ص147-174.

(22) عمار طارق توفيق، التوظيف الحيواني في حضارتي بلاد الرافدين ومصر القديمة (لمحات حضارية من الناحية الفنية والأدبية)، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب، العدد 97، ص 158.

(23) علي البطل، الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري-دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط 2، 1401هـ، 1981م، ص 123.

(24) جواد علي، تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د.ت)، ج 5، ص 143.

(25) عمار طارق توفيق، التوظيف الحيواني في حضارتي بلاد الرافدين ومصر القديمة (لمحات حضارية من الناحية الفنية والأدبية)، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب، العدد 97، ص 151.

(26) رمضان عبده علي، رؤى جديدة في تاريخ مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية عصر الأسرات الوطنية، القاهرة، 2006م، ج 2، ص 160.

(27) حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي-قراءة موضوعاتية جمالية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 8s.

(28) منصور فازع أحمد آل ناصر القرني، أبها في الشعر السعودي المعاصر - دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1425هـ، ص 28.

(29) وهي أودية صغيرة تصب في الوادي الكبير.

(30) جبال صغيرة.

(31) جبال ممتدة لها ظهر مستقيم.

(32) هو تميم بن أبيّ بن مقبل، من بني عجلان، من عامر بن صعصعة، شاعر جاهلي، أدرك الإسلام وأسلم، فكان يبكي أهل الجاهلية، توفي بعد: 37هـ، 657م، عاش نيفاً ومئة سنة، وعُد في المخضرمين، وكان يهاجي النجاشي الشاعر، له ديوان شعر مطبوع. (الأعلام للزركلي، ج 2، ص 87؛ وينظر: ديوان ابن مقبل، ص 3، 5).

(33) ديوان ابن مقبل، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سورية، 1416هـ، ص 163، 164.

(34) هو أمية بن أبي عائذ العَمْري، من بني عمرو بن الحارث من هذيل، شاعر أدرك الجاهلية، وعاش في الإسلام، كان من مادحي بني أمية، له قصائد في عبد الملك ابن مروان، وعبدالعزيز بن مروان، توفي نحو 75هـ، 695م.(الأعلام للزركلي، ج2، ص 22).

(35) ابن سيده (ت: 458هـ)، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط 1، 1377هـ، ج 3، ص 272؛ وينظر: محمد بن المبارك بن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، مصدر سابق، ج 9، ص 281.

(36) ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص 27؛ وينظر: قصيدة «ضابئ بن الحارث البرجمي» في كتاب: الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاكر، مصدر سابق، ص 182؛ وينظر: قصيدة «النظار بن هاشم» في كتاب: الاختيارين المفضليات والأصمعيات، تحقيق: فخر الدين قباوة، مصدر سابق، ص 314؛ وينظر: ديوان ابن مقبل، مصدر سابق، ص 137؛ وينظر: ديوان الراعي النميري، مصدر سابق، 211؛ وينظر: ديوان الفرزدق، شرح: علي الفاعور، مصدر سابق، ص 171؛ وينظر: ديوان النابغة الجعدي، شرح: واضح الصمد، مصدر سابق، ص 62.

(37) ينظر: قصيدة «ضابئ بن الحارث البرجمي» في كتاب:، الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاكر، مصدر سابق، ص 182؛ وينظر: ديوان الفرزدق، شرح: علي الفاعور، مصدر سابق، ص 171.

(38) هو ربيعة بن مقروم بن قيس الضبي، من شعراء الحماسة، من مخضرمي الجاهلية والإسلام، وفد على كسرى في الجاهلية، وشهد بعض الفتوح في الإسلام، وحضر موقعة القادسية، توفي بعد 16هـ، 637م. (الأعلام للزركلي، ج 3، ص 17).

(39) ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، تحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط 1، 1999م، ص 28، وينظر: المفضليات، تحقيق: أحمد محمود شاكر، عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 6، ص 213.

(40) ينظر: ديوان الراعي النميري، مصدر سابق، 211.

(41) محمد طالب غالب البجاري، المكان ودلالاته في شعر السياب، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية، جامعة البصرة، 1998م، ص 73.

(42) هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد، البكري، الوائلي، شاعر جاهلي، ت: 60ق.هـ، نحو 564م، ولد في بادية البحرين، وتنقل في بقاع نجد، اتصل بالملك عمرو بن هند فجعله في ندمائه، ثم أرسله بكتاب إلى المكعبر (عامله على البحرين وعمان) يأمره فيه بقتله، لأبيات بلغ الملك أن طرفة هجاه بها، فقتله المكعبر، شاباً في هجر، قيل: ابن عشرين عامًا، وقيل: ابن ست وعشرين، أشهر شعره معلقته التي مطلعها «لخولة أطلال ببرقة ثهمد»، وجمع المحفوظ من شعره في ديوان. (الأعلام للزركلي، ج 3، ص225).

(43) ديوان طرفة بن العبد، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الثقافة والفنون، البحرين، ط 2، 2000م، ص 38؛ وينظر: محمد بن عبد الله بن بليهد، الجغرافية الأدبية، مرجع سابق، ج 1، ص 305.

(44) ديوان طرفة بن العبد، شرح: الأعلم الشنتمري، ص 38، 39؛ وينظر: محمد بن القاسم الأنباري (271هـ، 428هـ)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، ط 5، ص 177، 178؛ وينظر: محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ت: محمد علي الهاشمي، مطبعة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1401هـ، ج1، ص 432،431.

(45) هو مزاحم بن الحارث، أو مزاحم بن عمرو بن مرة بن الحارث من بني عقيل بن كعب، من عامر بن صعصعة، شاعر بدوي، من الشجعان، وكان مع رقة شعره صعب

الشعر هجاءً وصافًا، عاش في زمن جرير والفرزدق، توفي نحو 120هـ. (الأعلام للزركلي، ج 7، ص 211؛ وينظر: منتهى الطلب من أشعار العرب، ج 7، ص 113).

(46) محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون (ت: 597)، منتهى الطلب من أشعار العرب، مصدر سابق، ج 7، ص 117.

(47) هناك مأسل بالهضب يقع جنوب وادي حومل، وموضع آخر باسم (مأسل) يقع شمال حومل يقع في عماية (حصاة آل عليان قحطان).

(48) محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون (ت: 597هـ)، منتهى الطلب من أشعار العرب، مصدر سابق، ج 7، ص 115.

(49) هو محرز بن المكعبر الضبي، شاعر جاهلي من بني ربيعة بن كعب، من ضبة. (الأعلام للزركلي، ج 5، ص 248؛ وينظر: المفضليات، ص 251).

(50) محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون (ت: 597)، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط 1، 1999م، ج 9، ص 110.

(51) سعد عبدالرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، النادي الأدبي في منطقة تبوك، ط 1، 1428هـ، ص 53.

(52) هو خراشة بن عمرو العبسي، شاعر جاهلي، من الفرسان حضر يوم شعب جبلة الذي قتل فيه لقيط بن زرارة، وقال في ذلك اليوم قصيدة من المفضليات. (الأعلام للزركلي، ج 2، ص 303).

(53) المفضل الضبي، المفضليات، مصدر سابق، ص 405.

(54) المصدر السابق، ص 405.

(55) المفضل الضبي، المفضليات، مصدر سابق، ص 405.

(56) حسن فتح الباب، رؤية جديدة في شعرنا القديم، دار الحداثة . لبنان ، ط1، 1984م، ص 57.

(57) راضية لرقم، النص السردي عند الحطيئة وعمر بن الأهتم دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم اللغة العربية، الجزائر، 2008، 2009م، ص 1.

(58) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1971م، ص 279.

(59) ديوان ابن مقبل، مصدر سابق، ص 137؛ وينظر: محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون (ت: 597)، منتهى الطلب من أشعار العرب، مصدر سابق، ج 1، ص 351.

(60) ديوان ابن مقبل، مصدر سابق، ص 137؛ وينظر: محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون (ت: 597)، منتهى الطلب من أشعار العرب، مرجع سابق، ج 1، ص 351.

(61) ديوان الفرزدق، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1407هـ، 1987م، ص 171؛ وديوان الفرزدق، شرح: إيليا الحاوي، منشورات دار الكتب اللبنانية، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983م، ج 1، ص 323، 324.

(62) بدوي طبانه، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ط4، 1965م، ص 43.

(63) المرجع السابق، ص 63.

(64) عبد علي عبيد الشمري، مشاهد الصراع في لوحة الصيد في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية، العدد الرابع، ص 30.

(65) سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر بغزة، كلية الآداب، قسم الأدب والنقد، 1428هـ، 2007م، ص 38.

(66) عصام محمد المشهراوي، دلالات الوحدة في قصيدة الشعر الجاهلي، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 12، العدد 2، 2010م، ص 122.

(67) وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3، 1982م، ص 204.

(68) هو زهير بن أبي سلمى بن ربيعة بن رباح المزني، من مضر (ت: 13 ق.هـ، 609م)، حكيم الشعراء في الجاهلية، ولد في بلاد (مزينة) بنواحي المدينة، وكان يقيم في الحاجر (من ديار نجد) واستمر بنوه فيه بعد الإسلام، أشهر شعره معلقته التي مطلعها «أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلم» وله ديوان مطبوع. (الأعلام للزركلي ج 3، ص 52).

(69) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1408هـ، ص 27.

(70) عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة إحياء علوم الدين، مصر، ج 2، ص 20.

(71) هو ضابئ بن الحارث بن أرطاة التميمي البرجمي (ت: 30هـ، 650م)، شاعر خبيث اللسان، كثير الشر، عرف في الجاهلية وأدرك الإسلام، فعاش بالمدينة إلى أيام عثمان، وكان مولعًا بالصيد، وله خيل، وكان ضعيف البصر، سجنه عثمان – رضي الله عنه – أكثر من مره ومات بالسجن. (الأعلام للزركلي، ج 3، ص 212).

(72) عبدالملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي(ت: 216)، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمود شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط 3، ص 182، وينظر: الأصمعيات، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط 1، 2002م، ص 199.

(73) قد تكون هذه الرمال هي المرتفعات القريبة من الأميلاح أو الغراميل الرملية الواقعة بالقرب من الصاقب؛ لأنها أقرب إلى الدخول في وصف الشاعر من رملة الدحي الذي تقع في أسفل حومل.

(74) عبدالملك بن قريب بن عبدالملك الأصمعي (ت: 216)، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمود شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط 3، ص 182.

(75) أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي(دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 1، 1403هـ، 1983م، ج 1، ص 169، 170.

(76) سعد عبدالرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، النادي الأدبي فيمنطقة تبوك، ط 1، 1428هـ، ص 199، 201.

(77) أنور عليان أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ج 1، ص 170.

(78) هو عبيد بن حصين بن معاوية بن جندل النميري، من بني عامر بن صعصعه، لقب بالراعي لكثرة وصفه الإبل، وقيل: كان راعي إبل، من أهل بادية البصرة، عاصر جريرًا والفرزدق، وكان يفضل الفرزدق فهجاه جرير هجاءًا مرًّا، كان أعورًا، توفي حوالي (90هـ)، له ديوان شعر مطبوع. (الأعلام للزركلي، ج 4، ص 188، 189؛ وينظر: ديوان الراعي النميري، ص، ي، ك).

(79) هي جبال صخرية كبيرة يفصل بينها حومل ويصب سلها فيه.

(80) ديوان الراعي النميري، تحقيق: راينهرت فايبرت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، دار النشر فرانتس شتاينر بفيسبادن، بيروت، 1401هـ، 1980م، ص 211؛ وينظر: محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون (ت: 597هـ)، منتهى الطلب من أشعار العرب، مصدر سابق، ج 6، ص 32.

(81) ديوان الراعي النميري، مصدر سابق، ص 211؛ وينظر: محمد بن المبارك بن محمد ابن ميمون (ت: 597)، منتهى الطلب من أشعار العرب، مرجع سابق، ج 6، ص 32.

(82) مصطفى عبد الشافي الشوري، شعر الرثاء في العصر الجاهلي (دراسة فنية)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 1995م، ص 14.

(83) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م، ص 267.

(84) انظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، (د/ت)، ق 2، ج 4، ص 52 وما بعدها.

(85) ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1988م، ص 57.

(86) ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص 59.

(87) حسن صالح، ونصرت صالح يونس، صورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي رعوية أم أسطورية، مجلة التربية والعلم، المجلد 17، العدد 2، لسنة 2010م، ص 128.

(88) عبدالرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط 1، 1976م، ص 162.

(89) ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص 59، 61.

(90) محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر ، القاهرة، 1974م، ص 65.

(91) إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980م، م 1، ص 31.

(92) ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص 62.

(93) ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص 62، 63.

(94) ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص 63.

(95) ديوان النابغة الجعدي، مصدر سابق، ص 63، 64.

(96) يعد البيت الرابع والسبعون في هذه القصيدة:

يبيت على تثليث أيمن صوبه وأيسره يعلو الكراء فكركرا

من ثوابت أن حومل هو الذي بعالية نجد، وهو الذي تحدث عنه امرؤ القيس في معلقته، وذلك لذكر «تثليث» الذي يقع جنوبًا عن أسفل وادي حومل بقرابة 150 كلم تقريبًا، ووادي الكراء وكركرا الذي هو وادي بيشة ومناطق قريبة منها، وهذا المكان يقع جنوب عن وسط وأعلى وادي حومل بقرابة 150 كلم تقريبًا، وذلك عكس ما قاله الشائع عن حومل وتحديده الذي يبلغ عن هذه الأماكن بثمان مائة تقريبًا.

الفكاهة في ديوان رجع الصدى لمحمود غنيم

فواز بن عبدالعزيز اللعبون(*)

- **المقدمة:**

يسعى هذا البحث إلى تَوَسُّم حدود الفكاهة، وإلى تتبع تجلياتها في ديوان «رَجْع الصدى» للشاعر: محمود غنيم، رحمه الله، ولا سيما أنه شاعر ظريف الحِسِّ، رشيق النَّفَس، له سخرية حاضرة، ورؤية ساخرة، يتفكه بها حينا، ويجلد بها حينا.

واخترت ديوانه: «رجع الصدى» لاشتماله على نصوص فكاهية وافرة، كما أنه أضخم دواوينه حجما، وآخرها صدورا، وبدا لي أن في الديوان نصوصاً فكاهية كان يتحفَّظ من إضافتها في ديوانَيه الأوَّلَين: «صرخة في واد»، و«في ظلال الثورة»، وبخاصة أن ديوانه الأخير طُبع بعد وفاته، فأضاف إليه جامعوه كل ما تيسر لهم.

ومع حفاوة غنيم بالشعر الفكاهيّ حفاوةً لفتت نظري، لم أجد دارساً تناول هذه الظاهرة في شعره في دراسة مستقلة، بل حتى الذين عُنُوا بدراسة شعره عامّة لم يقفوا عندها وقفة تليق بها؛ وذلك ما حفَّزني لهذه الدراسة التي أرجو أن أفي فيها الشاعر حقّه؛ إسهاماً في إضفاء مزيد من الضوء على قامة شعريّة معاصرة، وتحليل مضمون طريف جدير بالبحث.

(*) الأستاذ المساعد في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض.

واخترتُ المنهج الموضوعاتي لهذه الدراسة؛ لكونه الأنسب لسبر تجليات الفكاهة في هذا الديوان، كما أنّه سيُعين الباحث على استكناه وظائفها لدى الشاعر، وأجد أن هذين المحورين كفيلان بإعطاء الموضوع حقه عرضاً وتحليلا.

وقد توزّعَت الدراسة في مقدّمة وفصلين، ففي المقدّمة تعريف بالموضوع وبالشاعر وبالفكاهة، وفي الفصل الأول دراسة لتجليات الفكاهة في ديوان (رجع الصدى)، وفي الفصل الثاني بيان لأهم وظائف الفكاهة الحاضرة في الديوان، ثم أنهيت البحث بخاتمة، وثبت للمصادر والمراجع.

- نبذة عن الشاعر:

هو محمود محمد غنيم، شاعر مصري، ولد في قرية مليج، في محافظة المنوفية، عام: (1320هـ- 1902م)[1]. ونشأ في قرية (كوم حمادة)، وتخرج في دار العلوم عام: (1929م)، ثم عمل في التدريس حتى أصبح مفتشا للتعليم عام (1946م)[2].

وارتبط غنيم بالشعر ارتباطاً وثيقاً منذ صغره، ولعل هذا ما يُفسِّر نزعة الطبع الحاضرة في شعره، وكان كثير الإسهام الشعري في المناشط المدرسية، والفعاليات الاجتماعية، ونافس في مسابقات شعرية كثيرة فاز فيها بجوائز متقدمة، وقيل عنه: إنه خليفة حافظ إبراهيم[3].

وقد بقي غنيم وفيّاً للقصيدة العربية الملتزمة بعمود الشعر، ونظم في العديد من المضامين القديمة والحديثة[4]، كقضايا الأمة الإسلامية، والقضايا السياسية والاجتماعية، وشغل شعر المناسبات حيِّزاً كبيراً من شعره.

وصدر لغنيم عدد من الدواوين والمسرحيات الشعرية والدراسات والمقالات، أما دواوينه فهي: ديوان: «صرخة في وادٍ» الصادر عام (1947م)، وديوان «في ظلال الثورة» الصادر عام: (1961م)، ثم آخر دواوينه: «رجع الصدى» الصادر عام: (1979م).

ومن مسرحياته الشعرية: «المروءة المقنعة»، و«الجاه المستعار»، ومن دراساته دراسة ضمن سلسة أعلام العرب بعنوان: «حفني ناصف».

وله أيضا عدد من المقالات التي نُشرت في بعض المجلات، كمجلة الرسالة، ومجلة الثقافة، وقد استمر إنتاجه الإبداعي والعلمي إلى أن وافاه الأجل في القاهرة عام: (1392هـ- 1972م) رحمه الله، وغفر له[5].

- مفهوم الفكاهة:

للفكاهة مصطلحات متنوعة ومترادفة منها: الدعابة، والظرافة، واللطافة، والمزاح[6]، والفكاهة في الدلالة اللغوية تعني المِزاح[7]، فـ«الفاء والكاف والهاء أصل صحيح يدل على طيب واستطابة، من ذلك الرجل الفَكِه: الطيِّب النفْس»[8].

وقد ذكر الجوهري، أيضا أن «الفَكاهة بالفتح، مصدر فَكِهَ الرجل بالكسر، فهو فَكِهٌ إذا كان طيِّب النفس مَزّاحا، والفاكِهُ المَزّاح»[9]، وعلى ذلك فإن الدلالة اللغوية تدور غالباً في فلك المزاح والمداعبة، «والتفاكه التمازح... والمفاكهة الممازحة»[10].

أما الدلالة الأدبية للفكاهة فتعني النادرة أو الطرفة التي تبعث على الضحك سواء أكانت شعرا أم نثرا، وبإمكانها أن تصنع جوّاً من الظرافة والدعابة لتثير إعجاب السامعين، وتجذب انتباههم[11].

والمتتبع دلالة الفكاهة يجد أنها تتراوح بين عموم وخصوص، فهناك من يرى «أن كل ما يسبب الضحك فكاهة»[12].

ويتسع معنى الفكاهة عند د. شوقي ضيف، ليشمل السخرية التي عدها من: «أرقى أنواع الفكاهة؛ لما تحتاج من ذكاء وخفاء ومكر»[13]، وتتفق د. سها عبدالستار، مع الرأي السابق مضيفة إليه أن السخرية تعد: «أسلوبا عدائيا تعني احتقارَ من تُوَجَّه إليه السخرية وازدراءه»[14].

وأشار د. محمد النجار، إلى أن الفكاهة والسخرية والدعابة والتهكم مصطلحات تشترك في معنى واحد متقارب ما دامت تصدر عن ميول عدوانية تسعى إلى تفريغ الغضب والسخط[15].

ويذكر د. أحمد الحوفي، أن الفكاهة يُراد بها «كل باعث على الضحك من فنون القول، وإن اختلف الاسم»[16]، فلا تعنيه المسميات؛ فكلها متساوية في رأيه حين تكون مسببا للضحك، مغفلا القصدية من وراء هذه المصطلحات المتنوعة.

ويرى أنيس فريحة، أن الفكاهة مرتبطة بما يصدر عن الإنسان من قول أو فعل من شأنه أن يحيل الحزن إلى بهجة وفرح، ويقدم له الراحة النفسية[17].

ولا أتفق مع ما ذهب إليه جهاد قويدر، من مساواة الفكاهة بالسخرية، وذلك أن العلاقة بينهما قائمة، غير أن بينهما فوارق طفيفة؛ وأطمئن إلى أن الفكاهة مزاح وظرافة مع طِيب نفس، أما السخرية فمَشُوبة بالسخط والإساءة والتجريح غالبا؛ كما أن الفكاهة لها قَبُول أوسع من السخرية التي ربما لم تَخْلُ من محاذير شرعية وغيرها[18].

وخلاصة القول في دلالة الفكاهة الأدبيّة إنّها مداعبات قوليّة تبعث على الضحك، ولا تسعى إلى إسخاط أحد، أو الإساءة إلى من تُوَجَّه إليه، بل تسعى إلى توثيق الصّلة، وكسر الحواجز، وغالباً تدور بين من تجمعهم أواصر خاصة.

ويجدر بي أن أنبه هنا إلى أن ما يبدو فكاهيّاً في منظورٍ ما ربما لا يبدو كذلك في منظور آخر، فطالما ضحكت فئات من أمورٍ ودلالات لا تُضحك آخرين مختلفين مكاناً أو زماناً أو ثقافة، «فالفكاهة لها إطار تاريخي واجتماعي يصعب تذوقها بعيدا عنه»[19]؛ وذلك أن «لكل مجتمع طريقته في التعبير عن الفكاهة وفهمها، ولن يتيسر للمرء أن يفهم روح الفكاهة في مجتمع غير مجتمعه إلا حين يفهم ثقافة ذلك المجتمع»[20].

وأشير أيضاً إلى أن المؤهلين للفكاهة أشخاص ذوو اقتدار خاص، وإلا أصبحت الفكاهة نوعاً من السماجة والفدامة، ويقرر دارسون أن الفكاهة: «فن لا يجيده إلا القلائل من الناس»[21]، فهي لا تتيسر لكل من طلبها، إذ تستلزم سلاسة تعبير مع حضور بديهة، وقدرة في الاستنباط والتوجيه، ويرى بعضهم أن أهم ركائز الفكاهة حضور البديهة[22].

ومهما يكن من أمر فإن الكاتب قد لا يوفق في تقديم فكرته؛ إذ إن «أداء الفكاهة يتطلب براعة أسلوبية متميزة»[23] تمكنه من اقتناص ملامح معينة وتحويلها إلى صور فكاهية من شأنها أن تبعث البهجة في نفوس المتلقين.

وربما كانت الفكاهة مطلبا يستطيع الأديب من خلاله أن يصل إلى نفوس سامعيه، ويعرض آراءه، فيتقبلها المتلقي في لذة ومتعة، ولعل هذا هو السبب وراء تقبل الناس للأدباء الفكاهيين أكثر من العابسين[24].

وأزعم أن سعة خيال الأديب عنصر مهم في تشكيل الفكاهة، «إذ تنبع الفكاهة فيه كاملة ومن تلقاء نفسها من الذهن وإليه»[25]، فالأديب يوظف خياله لصنع موقف فكاهي يعيد صياغته من خلال الألفاظ التي تصور ذلك الموقف أو تلك الحالة المضحكة.

وبمقدور النص الفكاهي قلب الوقائع، وتحويل مختلف الأحوال إلى أضدادها، كتحويل البكاء إلى ضحك، أو القلق إلى راحة، فبغض النظر عن العواطف التي تجتاح الشاعر حقيقة فإن الظاهر للمتلقي هو الرضا والمرح والدعابة، وربما أخفى الشاعر عكس ذلك كله.

إن البراعة في صياغة الفكاهة من شأنها أن تكون مؤثرا قويا في المتلقين، وقد تفقد تأثيرها هذا لو صيغت بأسلوب آخر[26].

الفصل الأول

تجليات الفكاهة في ديوان: (رجع الصدى)

المبحث الأول: في شعر المراسلات:

يبدو الشاعر محمود غنيم، في طائفة من نصوص ديوانه: «رجع الصدى» شاعراً مختلفاً عن الشاعر الباكي على أمته، المتوجع لها كما كانت تُظهره نصوصه الشهيرة، فقد بدا في هذا الديوان شاعراً لطيف الروح، خفيف الظل، صاحب دعابة ونكتة، وله أصحاب يشابهونه، ويصبرون على قساوة مزاحه، ويبادلونه ابتساماً بابتسام.

وله في هذا الديوان جملة مراسلات شعرية فَكِهَة مع أصحابه الشعراء وغير الشعراء، وفكاهته في المراسلات تشكل معظم شعر المدونة، وذلك أنَّ المراسلة تعطي الشاعر حرية في الانطلاق والتجاوز بعيد عن أعين النُّظّار.

وأكثر مراسلاته تلك جاءت في هيئة سجالات[27] ودِيَّة ضاحكة يتداول فيها مع أصحابه الشعراء الردود، وتنتهي فيها الجولة لصالحه كما تُبدي ذلك النصوصُ الواردة في الديوان.

ومن شهير ما له في هذا الباب سجال شعري ابتدأه الشاعر عبدالسلام شهاب، الذي وشى بالماحي، وذكر في قصيدة تكريمية له أن

في بيت الماحي عدداً وافراً من طيور البط التي يود أصحابه لو التهموا بعضا منها، فانتهز الشاعر محمود غنيم، هذه الفرصة لاقتناص وليمة يفوز فيها هو ورفاقه ببعض البط، فأرسل إلى صديقه الماحي يقول:

قَدْ سَمِعْنا عن بطِّكم ما سَمِعْنا   فأكَلْنا بالأُذْن حتى شبعْنا
غيرَ أن الأفواهَ تنطقُ هَمْساً:   ما عَرَفْنا لذلكَ البَطِّ مَعْنى
يا أبا مُصْطفى، عليك سلامٌ   أَفَيُرْضيكَ أن شَبعتَ وجُعْنا؟
وَسِعَ الناسَ كلَّهم بطُّكَ النا   ضِحُ دُهناً، لكنَّهُ لم يَسَعْنا
جُدْ علينا ولو بطَيفِ جَنَاحٍ   لا تَدَعْنَا نشكو الطَّوَى لا تدعْنا
نحن في عَهْدِ أزمةٍ وغلاءٍ   قد رَهَنَّا فيه المتاعَ وبعْنا
نحن قومٌ لنا العفافُ شِعَارٌ   إن سُقينَا حسَاءَ بطٍّ قَنِعنا
وإذا نالنا كَريمٌ بإحسا   نٍ شَكَرْنَا صنيعَهُ وأَذَعْنا
ونُذيقُ البخيلَ هَجْواً وبَيلاً   مِثْلَ حدِّ السلاح ضرباً وطَعْنا
صاح، لا عذرَ بعدَ هذا، فَقُلْ لي: قد سَمِعْنا ما قلتَهُ وأَطَعْنا(28)

الشاعر هنا يخبر صديقه أن له نصيباً مفروضاً من هذا الذي سمعه هو ورفاقه.

لقد حبك الشاعر لصديقه فَخّاً مُحْكَما؛ إذ حاصره بدعوى زعم فيها الزاعم أن لدى الماحي بطا، وهذه الدعوى تحتاج إلى بينة، وبينة الدعوى دعوة يجتمع فيها الأصحاب.

ليس هذا فحسب، بل أضاف الشاعر إلى ذلك أن المتهم بالبط معروف بالكرم، ولن يضيره لو دعا أصحابه على وجبة تؤكد لهم هذا الكرم، وبهذا يكون غنيم حاصر صاحبه، وضيق عليه النطاق، فاعتذار الصاحب عن الوليمة يعني أنه غير كريم، وأن كل ما قيل عن كرمه هراء وادعاء.

ويتوجس غنيم من امتناع صاحبه، فيبادر إلى التهديد بالهجاء لو لم يفز بوليمة تليق بطمعهم فيما سمعوه عن بطه وكرمه.

وإزاء هذا الحصار والإلحاح رد الشاعرُ الماحي على أبيات غنيم بقوله:

يا أخي يا غنيمُ، رِفْقاً بحالي — إن عبدَالسلامِ بات يُغالي
لا تصدِّقْ ما قالَهُ، يا صديقي — إنه شاعرٌ رحيبُ الخيالِ
لم يَزُرني ولم أَزُرْهُ، ولكنْ — هاجَهُ الشوقُ للطعامِ الغالي
كان فيما مضى يُقَدَّمُ بَطٌّ — ودَجَاجٌ محمَّرٌ في المقالي
يومَ كان الزمانُ سهلاً رَخيّاً — لا يَمُرُّ الغلاءُ فيه ببالِ
فَغَدَا البطُّ والدجاجُ -كما تَعْـ — لَمُ - ضَربينِ من ضُروبِ المُحالِ
غيرَ أني - وقد تَصَوَّرتُ ما قا — لَ صحيحاً - أراهُ سَهْلَ المَنالِ
لكَ عندي وللصديقِ شهَاب — أَسْمَنُ البطِّ في قريبِ الليالي
ولمنْ شئتَ من مُحبِّيكَ طُرّاً — أنا واللهِ لستُ بالبَخَّالِ
فاقترِحْ، يا أخي - فديتُكَ - يوماً — واختبرْ -إنْ شككْتَ- صدْقَ مقالي(29)

لقد بدا الرد بارداً لا ينم عن رغبة جادة في دعوة أصحابه، فمرة يصف فيها دعوى المُدَّعي عبدالسلام، بالمغالاة والمبالغة، ومرة يذكر أن دعواه صحيحة لكنها دعوى قديمة أيام الرخاء، وتلك أيام مضت وانقضت، ومرة يصف الدنيا بالغلاء، وبعد هذا كله يبدي استعداده لإقامة وليمة إن كانوا يَشُكُّون في صدق قوله شريطة أن يقترحوا يوماً لذلك.

والعارف بأحوال أهل الكرم يدرك أن هذه دعوة لا تَمُتّ إلى أهل الكرم بِصِلة، وقد أدرك غنيم، أن صاحبه الماحي، ضعيف الإقبال على الدعوة، وغير راغب فيها، فما ثَمّ دعوة جادة تكون بهذا التذبذب والبرود، ولذا انتهز هذه الهفوة ليبني عليها رده الثاني، يقول:

أيها الشاعرُ الرقيقُ الحالِ أنا لم أدْرِ أن جيبَكَ خالي
أنتَ قَدْ بِتَّ تدَّعي الفَقْرَ حتَّى كِدْتُ أهدي إليك قوتَ عيالي
ما طَلَبْنا إليكَ ذَبْحَ فَصيليْـ ـنِ، وفَحلينِ من فُحُول الجمالِ
بل طَلَبْنا جَنَاحَ أُنثى من البَطْـ ـطِ إلى الله تَشْتَكي من هُزالِ
فعلامَ الأسى وطولُ التَّشَاكي والتَّباكي على الزمانِ الخالي؟
لَسْتَ ممن يدعو الضيوفَ بقلبٍ بل بقولٍ ممزِّقِ الأوصالِ
لستَ ممن يدعو بطرفٍ قريرٍ بل بطرفٍ ذي مَدْمَعٍ سَيَّالِ
مُومِئاً نحوَ بابِ دارك للضيـ ـفِ بِيُمْنَاكَ، طَارِداً بالشِّمَالِ
والكريمُ الكريمُ يدعو بقلبٍ ثابتٍ ثابتٍ ثبَاتَ الجبالِ
يا ابْنَ دمْياطَ، إنَّ دمْياطَ إنْ عَدْ دَتْ بنيها تَعُدُّكَ ابْنَ حلالِ
إن دمياطَ مَهْبطُ الشِّعرِ، لكنْ هي في الحرصِ مَضْربُ الأمثالِ
إن أنْجَالَهَا كثيرٌ، ولكنْ أنت، يا صاحِ، أنْجَبُ الأنجالِ
بِكْرُهَا أنتَ حِكْمَةً وبياناً وفتاها حِرْصاً على الأموالِ
صاحِ دَعْني من أكلِ بطِّك، دَعْني أوثرِ الجوعَ، إن عِرْضيَ غالي![30]

جاءت الأبيات مفعمة بالصور الهازئة التي تجمع بين الإضحاك والإيلام، وقد وصف فيها الشاعر مزاعم صاحبه بالادعاء، والادعاء مظنة كذب، ثم راح يهزأ بتذبذبه، وكيف أنه أشفق على حاله حتى كاد يقدم له قوت عياله رحمة به، ثم غمز الشاعر وبلدته بما هو متداوَل عنهم، وأخيراً يَنفض غنيم يده، ويرفض هذه الدعوة الباردة بدعوى الحفاظ على كرامته.

وتتولد عن هذا الرد أبيات أخرى للماحي في تلمس العذر وإحسان الظن، غير أن الأبيات لم تتضمن جديداً يختلف عما سبق، يقول:

يا صديقي، لقد عهدتُكَ عَدْلاً منصفاً في المقَال والأفعالِ
أنا لا أشتكي - كما قلتَ - فقْراً لا، ولا البُخْلُ خَصْلَةٌ من خصالي
فلِمَ الجَوْرُ والتشكُّكُ فيما سُقْتَه باكيا لرقَة حالي؟
فيم نُكْرَانُكَ الغلاءَ، وكلُّ النْـ ـناس يشكون من أذى مُغتالِ؟
فإذا لم تَحُسَّهُ، فهنيئاً لكَ ما قد جمعتَ من أموالِ
أنا عندي من القناعة كَنْزٌ ومنَ الله فضلُهُ المتوالي
إن دمياطَ ذاتُ جِدٍّ وقَصْد لا لحرص ولا لسُوء فِعَالِ
تَضَعُ الحقَّ في النِّصَابِ ولا تفْـ ـعَلُ فعلَ الأغفالِ والجُهَّالِ
هل أُجَارِيكَ في دُعَابَتكَ الحَرْ رَى، وأنتَ المُدَاعِبُ المتغالي
لا، وحسبي أنِّي أعُودُ إلى دَعْـ ـوَتكَ اليوم، صادقاً في سؤالي
مع مَنْ شئتَ منْ محبيكَ أنِّي لا أُماري، ولستُ بالبخَّالِ
فاقترِحْ، يا أخي - فديتُكَ - يوماً واختبرْ - إن شَكَكْتَ - صدقَ مقالي(31)

وحين وجد غنيم، أن الرد لا يختلف عن سابقه في التردد والضعف سلك مسلكاً آخر، وصاغ مقطوعات فريدة وصف فيها يأسه من الماحي، واستحالة الظفر بالبط، وجاءت هذه المقطوعات في عشر لوحات باسمة تنفرد كل لوحة منها عن سابقتها في عناصرها وأدواتها، غير أنها تدور كلها في فلك تأكيد اليأس والاستحالة، وهذه اللوحات متوالية وقد جعل لكل لوحة عنواناً دالاً عليها:

1 - دون الوصال:

باللهِ يا ذاتَ المُحَيَّا الضاحي قد طالَ بي ليلي وأنت صباحي
قالتْ: أتطمعُ في الوصالِ ودونَهُ نَيْلُ النجوم وأكلُ بَطِّ الماحي؟

2 - ليلى المريضة بالعراق:

وَيْلاهُ ليلَى في العراقِ مريضةٌ قد أصبحتْ في عالَم الأرواحِ
كيفَ السبيلُ إلى الدواءِ وإنما هوَ درهمٌ من لحمِ بَطِّ الماحي؟

3 - حامل الأوسمة:

قالَ الصديقُ: لقد وَصَلْتُ فزَيَّنوا ... صدري بألْفِ قلادة ووشاحِ
فسألتُهُ: أَوَليْتَ عَرْشاً؟ قال: لا ... لكنْ لَمَحْتُ خَيالَ بطِّ الماحي

4 - مصارع الآساد:

ساءلتُهُ: مَنْ أنتَ؟ قال: أنا الذي ... يَدري الكُمَاةُ المُعْلَمُونَ كفاحي
صارعتُ آسادَ الشرى فصرعتُها ... لكنْ عجزتُ أمامَ بَطِّ الماحي

5 - الفرسان الثلاثة:

لو أن هانيْبالَ جاءَ مُحارباً ... في ألْفِ ألْفِ مُدَجَّجٍ بسلاحِ
أو أن «نابليونَ» عادَ و«هتلراً» ... لَمْ ينجحوا في غزوِ بطِّ الماحي

6 - المستحيلان:

لا شيءَ في دنياكَ غيرُ متاحِ ... مَنْ يَسْعَ كُلَّ سعيُهُ بنجاحِ
إلا طبيباً قامَ يُحيِي مَيِّتاً ... أو طامعاً في أكلِ بطِّ الماحي

7 - في زُحَل:

لَمَّا تَكَشَّفَت النجومُ وأفْلَحُوا ... في غزوها بالعلم أيَّ فلاحِ
سَاءلتُ عن زُحَلٍ أفيهِ خلائقٌ؟ ... قالوا: وَجَدْنا فيه بَطَّ الماحي

8 - عفريت من الجن:

أسَمعْتَ عن جنِّ ابْنِ دَاوُدَ الذي ... قد جاءهُ بالعرشِ فوقَ جَناحِ
لَوْ ظَلَّ يبحثُ ألفَ عامٍ كاملٍ ... لَمْ يَدْرِ أَينَ مكانُ بطِّ الماحي

9 - محتضر يتمنى:

شاهدتُ خلِّي وَهْوَ يَلْفظُ روحَهُ ... فَسَألْتُهُ: ما تشتهي يا صاحِ؟
فأجابَ: أطلُبُ من حبيبي قُبلةً ... أو قطعةً من لحمِ بطِّ الماحي

10 - مهر الخطيبة:

قالَ الخطيبُ: لقد فقدتُ خطيبتي ... واطولَ حُزْني بَعْدَها ونُواحي
كيفَ السبيلُ إلى الزواجِ ومَهْرُها ... هو ريشةٌ من ريشِ بطِّ الماحي؟(32)

وبعد هذه اللقطات الضاحكة يبدو الماحي متماسِكا، وينفي عن نفسه تهمة البخل، ثم يجدد في أبيات أخرى استعداده لدعوة أصحابه شريطة أن يقترحوا يوما، يقول:

يا أخي، يا غنيمُ، سامحَكَ الله! فما كنتُ يا أخي بالشَّحَاحِ
كم قصيدٍ دَبَّجْتَهُ كنتَ فيهِ مَثَلاً في براعةِ اللَّمَّاحِ
تحسبُ البطَّ نعمةَ الله، حتى بتَّ تَرْضَى بريشةٍ من جَنَاحِ
مَرَّةً تطلُبُ الحساءَ، وأُخْرَى تتَغَنَّى بالبطِّ في إفصاحِ
أتُرَى: ليس في البسيطة شيءٌ يَمْلأُ البطنَ غيرُ بطِّ الماحي؟
إن ذكرتُ الغلاءَ يوماً تَشَكَّكْتَ، وبالغتَ في مقالةِ لاحي
ورَفَعْتَ السياطَ حتى كأني جئتُ ذنباً فوقَ الرضا والسماحِ
كم تُواتي مستنفراً في حديثٍ خَالِبٍ للعقولِ والأرواحِ
في خيالٍ مُجنَّحٍ، وبيانٍ أينَ منه بلاغةُ الوضَّاحِ؟
صغتَ فيه ملاحماً وحكايا تِ تجلَّتْ في أجملِ الأوضاحِ
ولقد كدتُ أحْزَنُ اليومَ حتَّى أتَلَقَّى العتَابَ كلَّ صَبَاحِ
فهو عَتْبٌ مُحبَّبٌ بل نكَاتٌ مُسْكِرَاتٌ للنفسِ مثلُ الرَّاحِ
غيرَ أني أعودُ ألْمَحُ ما يُسْفِرُ عنهُ البيانُ من إلْحَاحِ
فَسَلِ الرحمةَ التي أمَرَ اللهُ بها؛ فَهْيَ شيمةُ السَّمَّاحِ
فاقتَرِحْ يا أخي - فديتُكَ - يوماً واختَبِرْ - إن شَكَكْتَ - صدْقَ الماحي(33)

ويبدو أن غنيماً ورفاقه تنازلوا أخيرا، وحددوا موعدا للوليمة، فاستجاب الماحي، وذبح البط، وانتظر الماحي شُكرَ غنيم، غير أن الشكر جاء مخيّبا لأمله في أبيات بعثها إليه فيها ما فيها من التندر واللمز، يقول غنيم:

يقولونَ: ما للشِّعْرِ غاضَ مَعِينُهُ؟ وكنتَ تقولُ الشِّعْرَ في البَطِّ مُحْكَما!
فقلتُ لهمْ: قد كان جوعيَ مُلْهِمي فَلَمَّا أَكَلْتُ البَطَّ لَمْ أَلْقَ مُلْهِما
فلا شُكْرَ للماحي إذا لَمْ يُثَنِّها فإنْ هُوَ ثَنَّى كَانَ أَسْخَى وَأَكْرَما
وَإلاّ فإنّا قائلونَ لبَطِّه: «إلى حيثُ أَلْقَتْ رَحْلَها أُمُّ قَشْعَما»
وَأَهْوَنُ من هذا لَدَيَّ لَوَ انَّني حَفَرْتُ بظُفْري في الجنادلِ مَنْجَما
لَهُ اللهُ بَطّاً صِدْتُهُ بقصائدٍ تَكَادُ تَصِيْدُ النَّجْمَ مِنْ كَبِدِ السَّما(34)

لا أعرف ما موقف الماحي، غير أن المتوقع أن إحباطاً عظيماً أصابه لم يَقْوَ معه على الرد؛ إذ بعد كل تلك المفاوضات والتنازلات والتضحيات يبوء بهذا الرد الساخر، وتظل تهمة البخل ملتصقة به ما لم يكرر الدعوة مرة ثانية.

إنّ هذه المراسلات الإخوانيّة بين الشاعرين تكشف عن روح غنيم الفكهة، وهي روح تغلّبت على الموقف، وانتصرت على تردّد صاحبه، وحقّقت له ما اشتهاه، وخلّدت لنا أدباً ماتعاً ننشده، ونُعجَب به.

لقد جعل غنيم من الفكاهة مدخلاً لاستعراض طاقته في الهجاء والسخرية، ثم جعل منها سُلَّماً للوصول إلى ما يريد، وهو بهذا يؤكد أن للشعر رسالة فاعلة يمكن أن تُسْتَغَلّ، وهذا ما ذكره في رده الأخير حينما ذكر أنه يحسن الاصطياد بقصائده.

ولا يغفل الشاعر عن الطاقة المتولدة عن الشعر الفكاهي، ويعلم أن بإمكان الظرافة أن تقدم له ما قد تعجز عنه الشدة والتهديد والوعيد، وهذا ما قام به غنيم مع وزير الْتَمَسَ منه أن يأمر له بهاتف في منزله يمكنه من التواصل مع أحبابه وأصحابه بعد أن خنقه فراغ التقاعد، يقول في نص بعنوان «بين وزير وشاعر»:

كُنْ لي نصيراً، يا خليلْ يا صاحبَ الحَسَبِ النبيلْ
قدْ صِرْتُ بعد تقاعُدي مِنْ بعضِ أبناءِ السَّبيلْ!
لا يهتدي أحدٌ إليْـ ـيَ ولو سَعى لي ألفَ ميلْ
بَيْتي بدونِ مَسَرَّةٍ مثلُ الفَلاةِ بلا دليلْ[35]

وبعد أن نال الشاعر مراده، وتواصل مع من يحب بهاتفه الجديد عاد وشكر الوزير بأبيات لا تقل عن سابقتها في اللطافة والفكاهة:

أنا إن شكرتُ لمصطفى فبشكْرِهِ يُقْضَى الْوَفَا
أسْدَى إليَّ يَداً أرقْـ ـقَ من النسيم وألطفا
قد كنتُ سِرّاً خافياً فالآنَ قد بَرِحَ الخَفَا
والآن أصبحَ منزلي عَلَماً كَمَرْوَةَ والصَّفا[36]

بصور قريبة وبلغة مباشرة أبان الشاعر عما يدور في نفسه، وقد أوجز حالته بصورة معبرة في هذه المقطوعة: (والآن أصبح منزلي، علما كمروة والصفا) وهي صورة تتناسب مع صورة المقطوعة السابقة: (بيتي بدون مسرة، مثل الفلاة بلا دليل)، فبعد أن كان منزل الشاعر مجهولا لا دليل عليه أصبح عَلَماً يعرفه الداني والقاصي.

ومن تلك الفكاهات اللطيفة مداعبته لصديقه الماحي، الذي كان يسكن في شارع يحمل اسم «البحتري»، يقول في نص بعنوان: «أي الشاعرين؟»[37]:

الشاعرُ الماحي الرَّقيقُ العبقري في شارعٍ سَمَّوْهُ باسم: البحتري
فسألتُ: أيُّ الشاعرينِ مُرادُهُمْ؟ قد حِرتُ في هذا وزادَ تحيري!
فَرسَا رِهَانٍ ليس بَيْنَ كليهما منفارقٍغيرُاختلافِالأعْصُرِ[38]

مستخدما المقارنة يداعب غنيم، صاحبه الماحي، متحولا عن الإقرار المباشرة بقدرة صاحبه الشعرية إلى الإلماح الظريف بذلك،

فيشير إلى اللبس الذي اعترى فهمه عند معرفته اسم الشارع الذي يقع عليه منزل الماحي ويطرح تساؤلا ظريفا بشأن الشخص المقصود بالبحتري، هل هو الشاعر البحتري المعروف؟ أم هو صاحبه الشاعر المطبوع الماحي؟

وفي مستوى آخر من الفكاهة يقتنص غنيم المعنى الدقيق من ثقافة مجتمعه ليرسم منه فكاهة لافتة، كقوله مداعباً صاحبه ابن الوكيل، في نص بعنوان: «بيت واحد»:

أنا إنْ أردتُ تَخَلُّصاً في البيتِ من ضيفٍ ثقيلِ
أنشدتُ هذا الضيفَ بَيْـ ـتاً واحداً لابْنِ الوكيلِ
ولوَ انَّني ثنَّيتُ أَقْـ ـعَدَهُ الصُّدَاعُ عن الرحيلِ(39)

يقدم الشاعر حلا لمن يشكو زيارة شخص ثقيل لداره؛ إذ ما عليه سوى أن ينشده بيتا واحدا من شعر ابن الوكيل، وهذا كاف ليحثه على المغادرة، ولكن عليه الحذر فلا يزيد إنشاده عن بيت واحد خشية أن يُقعد الألم الشديد هذا الزائر ويمنعه المغادرة، وفي هذا المعنى لمز واضح يتضمن أن شعره ثقيل، ولا أحد يطيق سماعه حتى الضيف الثقيل.

وتتراوح مداعبات الشاعر وفكاهته مع أصحابه ما بين لطف وعنف، فقد يميل أحيانا إلى شيء من الصلف والقسوة، ويشعر المتلقي أن شيئاً زائداً عن الحد يحدث، فيضع يده على قلبه خشية أن تتفاقم ردود الأقوال والأفعال.

ومن ذلك تمادي غنيم، في التفكه مع صاحب له تقاعد من عمله، فراسله غنيم، بقصيدة فكاهية الطابع تضمنت أن مَرّ السنين لم يَظهر على صاحبه، وأنه يمتلك ثروة طاغية تغنيه مدى الدهر، وكأن سخطاً أو اعتراضاً أو شيئاً من غيرة تَظهر في ثنايا الابتسامات البريئة، يقول غنيم في قصيدته «قالوا أحيل؟»:

قالوا: أُحِيلَ إلى القُعُود والماءُ يأسَنُ بالركودِ
فأجبتُ: كَلا، بل ستُو لدُ، يا مُحَمدُ، من جديدِ
من كان مثلكَ لا ينا مُ، وَمَنْ لمثلكَ بالرُّقودِ؟
فَغَداً تُتَاجِرُ في النَّحَا سِ، وفي الصفيحِ، وفي الحديدِ
إنِّي أعيذُك باسمِ ربِّ الـ عَرشِ من عينِ الحسودِ
مازلتَ بعد بلوغِكَ الـ ستينَ مُحْمرَّ الخدودِ
كم ذاتِ دَلٍّ تشتهي ما فوقَ خدِّكَ من ورودِ
لكَ فتنةُ البِيضِ الغواني حين تَبْدُو من بعيدِ[40]

وفي خضم هذه المداعبة يكاد الشاعر يُعَرِّض بصاحبه، ويطرح تساؤلات لا موقع لها في سياق الفكاهة، يتابع غنيم قائلا:

لكَ بعضُ مالي من: صَفَا ءِ النَّفْسَ، والخُلُقِ الحميدِ
لكنْ رُزِقْتَ بثروةٍ ورُزِئْتُ بالفقرِ الشديدِ
سبحانَ مَن قَسَمَ المواهـ ـبَ والحظوظَ على العبيدِ!
رَجُلٌ يسودُ بِعِلْمِهِ وسِوَاهُ بالجَدِّ السعيدِ
اكتُبْ وألِّفْ كيف شئـ ـتَ فأنْتَ من أهلِ الجُدودِ
لم تُؤْتَ شِعراً مثلَ شِعـ ـرِ أبي العلاءِ أو الوليدِ
كَلاً، ولا علمَ ابنِ سيـ ـنا أو يَرَاعَ ابنِ العميدِ
لكن رزقتَ مَهارةَ الصْـ ـصَهْيُونِ في جَمْعِ النقودِ
قل لي: أأنتَ ليَعْرُبٍ أم أنتَ من أصلٍ يَهُودي؟
ألديكَ مَنْجَمُ عَسْجَدٍ أم بِئْرُ بترولٍ سُعُودي؟
باللهِ كم لكَ في المصا رفِ يا مُحَمَّدُ من رصيدِ؟
كم تقتني من ضَيْعَةٍ كُبْرَى ومن بَيتٍ مَشيدِ؟[41]

وبعد أن عرّض الشاعر بصاحبه، وسلط الضوء على قدرته الفذة في جمع النقود أبدى تساؤله عن مصدر ثروته المتضاعفة، مع أنه ليس بعالم فذ، ولا كاتب مبدع، ولا شاعر مجيد.

وتزداد قسوة الشاعر على صاحبه بِاسّم الفكاهة، يقول:

لـكِـنْ بـيـوتُـكَ لا تـسـا وي شَطْرَ بَيت من قصيدي
أنسيتَ إذْ كُنَّا معاً نشتاقُ رائحةَ الثَّريدِ؟
أنسيتَ إذ كنا ننا مُ على سَرير من جريدِ؟
في منزلٍ قد كادَ منْ تَقْوَاهُ يُومئُ بالسُّجودِ؟
أنسيتَ إذ كُنّا نُضَحْـ ـحي بالفلافلِ كُلَّ عيدِ؟
أيامَ كانَ رِباطُ جيـ ـدكَ خرقةً ورباطُ جِيدي
ونَكادُ نَقْضي العامَ أجْـ ـمَعَهُ بسِرْوَالٍ وَحيدِ؟
فاقنَعْ بما كسبَتْ يَدا كَ، ولا تقُلْ: هل من مَزيدِ؟
وابْسُطْ يمينَكَ بالعطا ءِ لشاعرٍ مثلي مُجيدِ
واعلَمْ بأن المَدْحَ ليـ ـسَ يُباع بالثَّمنِ الزهيدِ
فإذا دَفَعْتَ سمعتَ ما قالَ ابنُ هانئَ في الرشيدِ
وإذا أبيْتَ فَلِي هجَا ءٌ دونَهُ سَلْخُ الجُلُودِ(42)

يعود الشاعر مستطرداً إلى تساؤلاته ومقارنة حاله بحال صاحبه، وكيف تباينت حالاهما مع تشابه نشأتهما، ويعزو غنيم هذا التباين إلى الحظ، فهو لا يرى لدى صاحبه مزيداً يؤهله لما هو فيه، وما أدري هل هذا من المستساغ طرحه بين الأقران في محيط الشاعر، أم أن الشاعر جعل من الفكاهة قناعاً يبدي من ورائه سخطه على ما لا يرتضيه من تفاوت في الحظوظ والأرزاق.

وقد يقسو غنيم في فكاهته أحياناً قسوة بالغة، حتى تكاد تشعر بقلّة حكمته، وترى في قسوته شخصاً آخرغير شخص الشاعر المرهف الذي اعتاد مراعاة مشاعر الآخرين، ومن ذلك أبيات قالها لما أسْقَطَ ابنُ صاحبه لقبَ أسرته من أوراقه الرسمية[43]، فوجد غنيم الفرصة سانحة ليقول شيئا، فقال:

شَـريـفٌ قَـد تَـبَـرَّأَ مِـنْ أَبـيـه وأنْـكَـرَ الانـتـسـابَ إلـى سَـفـيـه
وأُقْـسِـمُ، إنـه لأَخَـفُّ سُـخْـطاً عـلـى تـلـكَ الأُبُـوَّة مِـن أخـيـه
ولـو كـانَ «ابـنَ كـوهـيـن» لـبـاهَـى وتـــاهَ بـذلـكَ الأبِ أيَّ تِـيـه؟
لـقـد بَـلَـغَ الـوَكـيـلُ أَحَـطَّ دَرْك ومَنْ أدْرَى بذلكَ من بَنيه؟![44]

مزاح قاس جدا يتضمن طعناً واستخفافا، وقد يكون بين الشاعر وصاحبه ودّ يتيح له مثل هذا التمادي، غير أنني أظن أن صاحبه لم يستلطف هذا منه؛إذ لم يرد عليه مع كونه شاعرا، ولذا حاول غنيم إصلاح موقفه، ورَدّ على نفسه بلسان صاحبه، فقال:

شَـريـفٌ مـا تَـبَـرَّأَ مِـنْ أَبـيـه فـكـلُّ فـضـائـلِ الـثَّـقَـلَـيْـن فـيـه
ولـكـنْ كـان إن يُـذْكَـرْ أبـوهُ يَـتـيـهُ بـذلـكَ الأبِ أيَّ تِـيـه
فلما شَبَّ، قـال: بمَحْضِ جَدِّي وصُـنْـعِ يَـدَيَّ مَـجْـدي أبْـتَـنـيـه
إذا كـانَ الـفَـتَـى لأبـيـه تُـعْـزَى نَـبَـاهَـتُـهُ فـمـا هُـوَ بـالـنَّـبـيـه
بَـنُـو الـعَـوَضـيِّ كـلُّـهُـمُ عِـصَـامٌ كـذا الـعَـوَضـيُّ قـد رَبَّـى بَـنـيـه![45]

وأطمئن كثيراً إلى قدرة غنيم في اقتناص معاني الفكاهة، وتحويل المواقف العابرة إلى لقطات مضحكة، ومن ذلك قوله في نص بعنوان: «يا بائع الليمون» داعب فيه صاحبه ابنِ الوكيل:

يـا بـائـعَ الـلـيـمـونِ فـي الْــ أَسْــواقِ بـالـثـمـنِ الـقـلـيـلِ
إنـــي أدلُّـــك - إن أرد تَ غِـنَـى الـيـهـود- عـلـى السبيلِ
اعْـرِضْـهُ فـي الـحَـفَـلاتِ بَـعْـ دَ سماعِ شِـعْـرِ ابنِ الوكيلِ[46]

يطرح الشاعر حلا لبائع ليمون يعاني قلة دخله من بيع الليمون، ويشير عليه ببيع ليمونه أمام المحافل التي يلقي فيها صاحبه ابن الوكيل قصائده؛ إذ إن الناس ستخرج من ذلك المحفل وهي تعاني الصداع، وترغب في القيء، ومن المعلوم أن الليمون علاج ناجع لمثل تلك الأعراض، وفي هذا المعنى تعريض سافر برداءة شعر صاحبه.

ولا يفتأ غنيم، يلقي مداعباته لطيفها وعنيفها على أصحابه، فها هو يداعب ابن الوكيل، مرة أخرى، ويرد على أبيات كتبها ابن الوكيل مخاطبا شاعرا آخر اسمه محمد بن صقر القاسمي، يقول ابن الوكيل:

هجانيَ صقرٌ ولَمْ أَهْجُهُ وقد رَابَني منْهُ ما رَابَني
ولَسْتُ أَميراً ولا حاكماً فإن قلتُ هجواً فما عَابَني(47)

يتحدث ابن الوكيل، جذلا عن الحيرة التي اعترته إثر أبيات الأمير الشاعر القاسمي، ومبعث هذه الحيرة اتخاذه ابن الوكيل، ندا له كما فهم هو، ولكنّ غنيما رد على ابن الوكيل، بمزاحه المعهود، يقول في نص بعنوان: «من هو؟»:

لَعَمْري إن هجا العوضيَّ صَقْرٌ فهذا الهَجْوُ للعوضيِّ فَخْرُ
ومَنْ هُوَ ذَلكَ الصعلوكُ حتَّى يكونَ لهُ لدى الأمراءِ قَدْرُ؟
ولَمْ تَسْمَعْ بِلَيْثٍ عَضَّ فَأْراً وبرغوثٍ عليهِ انْقَضَّ نَسْرُ(48)

بتصوير ضاحك يوجز غنيم ردّه على ابن الوكيل، مدّعياً في فكاهة ساخرة أنّ هجاء الأمير شرف لصاحبه وفخر، فهو قد صار بذلك صعلوكاً في منزلة الأمراء، وهذا معنى شريف في حقّ صاحبه، غير أنّه بعد ذلك أنزله من الأمير منزلة وضيعة؛ إذ هوبمنزلة الفأر من الأسد، والبرغوث من النسر.

المبحث الأول: في شعر المراسلات:

المبحث الثاني: في شعر المناسبات:

أدرك محمود غنيم، أن «وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه، وبأدوات التشكيل الجمالي لعمله، يهب لفنه الجودة والخلود»(49)، ولذا وجد غنيم في الفكاهة وسيلة لجذب المتلقي الذي ينصرف غالباً عن شعر المناسبات.

ومع فكاهة غنيم الحاضرة لم يَحْظَ شعر المناسبات بما كنت أتوخّاه من حضور فكاهي لافت، ولعل ذلك يعود إلى تفضيله أسلوب المراسلة لما فيه من خصوصية تناسب حساسية بعض الطرح الفكاهي.

ومن مفاكهاته في شعر المناسبات قوله في نص بعنوان: «فيم احتفالكم؟» مداعبا صاحبه ابن الوكيل إثر تكريمه في أحد المحافل:

فيم احتفالُكُمُ بِهِ؟ وعلاما؟ كَرَّمْتُمُ سَبَّابَةً شَتَّاما
عَضْبُ اللسانِ يكادُ يهجُو نَفْسَهُ ويُجَرِّحُ الأخوالَ والأعماما
إن لم يَجِدْ حُرّاً يُمَزِّقُ عِرْضَهُ أمْسى كئيباً لا يَذُوقُ مناما
إنْ يَأْكُلِ الناسُ الدجاجَ فإنهُ أضحى لهُ لَحْمُ الأنامِ طَعاما
ما بيْنَ فَكَّيْهِ لسانٌ سائلٌ منه الأفاعي تَسْتَعيرُ سِماما
قد باتَ يهجوني ومنِّي شعْرُهُ وأنا الذي ألهمتُهُ إلهاما
أرأيتَ تلميذاً يَعُقُّ مُعَلِّماً وذُبَابَةً قد هاجَمَتْ ضِرْغاما؟
شكراً لقوم كَرَّمُوهُ فإنهم تَركُوا الفحولَ وشَجَّعوا الأقزاما
مَنَحُوهُ جائزةَ القَرِيضِ وإنهُ في الهَجْوِ يأخذُ أربعينَ وِساما
إن الوكيلَ لِسَانُهُ سيكونُ في أيدي زبانيةِ الجحيمِ زِمَاما
لن يغفرَ المولى له إقْذاعَهُ ولوَ انه صَلَّى وطافَ وصاما(50)

بظرافته المعهودة يبدي الشاعر استغرابه من حصول صاحبه على جائزة القريض، وراح يعدد أمورا يرى أن من شأنها أن تكون حائلا دون حصوله على هذه الجائزة، فهو هجّاء لا يكاد يسلم أحد من لسانه حتى قرابته من الأخوال والأعمام.

ويستمر في المداعبة والغمز واللمز لصاحبه، ويلتفت في حديثه إليه ويبين له الطريق التي يجب عليه أن يسلكها لينال الحظوة، وهي مدح صاحبه غنيم، يقول:

يا ابْنَ الوكيلِ دَعِ الهِجَاءَ وبي أَشِدْ أُسْبِغْ عليكَ الفضلَ والإنعاما

إنـي جعلتُكَ فِي بلاطي شاعراً كمْ في بلاطي شاعرونَدَامَى!(51)

وفي أحد المحافل أقيم اقتراع على علبة حلوى وكانت من نصيب فتاة تدعى فاطمة، فتحركت نفس غنيم نحو العلبة، وقال مرتجلاً محاولاً الاحتيال على الفتاة والاستيلاء على حلواها:

قالوا: أَتَبْخَلُ بالحلاوَةِ فَاطمُ؟ فأَجَبْتُ: إنـي لا أُصَـدِّقُ بُخْلَها!

هَـيْهَاتَ تَبْخَلُ بالحلاوَةِ غَادَةٌ اللهُ أعطاها الـحَـلاوَةَ كُلَّها

لَـكِ يا فَتَاةُ حَـلاوتَـانِ: فَـهَـذِهِ لِلنَّاظِرِينَ، وتلْكَ نَبْغي أَكْلَها(52)

وسرعان ما اقتنعت الفتاة بمنطق الشاعر، وجازت عليها الحيلة، فسَلَّمَتْه علبة الحلوى، واكتفت بحلاوة إطلالتها التي وصفها الشاعر.

وفي مناسبة حاشدة كُرِّمَ فيها رجال ونساء قال مشيداً بجمال حضور المرأة في المناشط العملية:

ما بالُ هذا الظَّبْي أَقْبَلَ يَنثَني؟ هل باتَ مِنْ أَسْرِ الخُدُورِ مُحَرَّرا؟

اللهُ لا يُرضيـهِ سَـتْرُ هِبَـاتِـهِ أَتُـراهُ قد خَلَقَ الجَمالَ لِيُستَرا؟

جُـولِي بمعتَرَكِ الحياةِ طَليقةً إنـي رأيتُ الـخِدْرَ سِجْناً أَصْغَرا

مَنْ لَمْ يَعِفَّ مع السُّفُورِ ضَمِيرُهُ لا يَرْتَدي ثوبَ العَفَافِ مُخَدَّرا(53)

إن من يعرف توجه غنيم الديني يعي أن مثل هذا الطرح الداعي لتكشف المرأة غير مألوف منه[54]، ولعل رغبته في تحريك أجواء المناسبة دفعته إلى هذا المستوى من التفكه والاستظراف.

المبحث الثالث: في شعر الإصلاح الاجتماعي:

يعد محمود غنيم، من الشعراء الذين عناهم أمر المجتمع، فتحدث عن طائفة من عيوبه وهمومه، وتناول جملة من قضاياه، وكان يعرض أكثر ذلك في معرض الجد، وقد يمزجها أحياناً بحسه الفكاهي متى وجد أن هذا المزج يسهم في الحل.

وثمة شعراء يرون أن الفكاهة تسهم في تحقيق التواصل والاتصال والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات[55]، وذلك أن المباشرة في مثل هذه المضامين لا تخلو غالبا من إثقال وجفاء وخطابية غير مُحَبَّبة عند كثيرين.

ومن الإشكالات الاجتماعية التي تناولها غنيم بشيء من الفكاهة إشكال التحرر من القواعد اللغوية والشعرية، وهو إشكال تمدد في تلك الحقبة، وأثار جدلا، وتنوعت وسائل معالجته ومواجهته، غير أن غنيماً واجهه بمداعبة ذات خفيفة ثقيلة في آن، يقول في نص بعنوان: «حرروا النثر أيضاً»:

حَرَّرُوا الشِّعْرَ من قُيود الخليلِ وحَمَوْهُ من فاعلٍ وفَعُولِ
لهمُ اللهُ! ما لهم يَتْركون النْـ ـنَثْرَ رَهناً بكلِّ قَيدٍ ثقيلِ؟
أيها القومُ حرِّروا النثرَ أيضاً لِتُتِمُّوا بذاك صنعَ الجَميلِ[56]

يتندر الشاعر بأولئك الذين ينادون بإسقاط الأوزان الشعرية، وحتى تتحقق العدالة بين الشعر والنثر دعا غنيم، أيضاً إلى إسقاط قواعد اللغة من الكتابات النثرية، فما هي إلا قيود لا فائدة منها قياساً على قيود الأوزان، ويمضي قائلا:

حَـرِّروا النثر من قَوَاعـدِ صرفٍ مُشْـكلاتٍ أعْـيَـتْ كبـارَ العقـولِ
حَـرِّروه مـن نـحـوِ زيـدٍ وعـمرٍو وخـلافٍ بـيـن الـنـحـاة طـويـلِ
حَـرِّروه من أحـرف الجرِّ والجز مِ ومـن فَـاعـلٍ ومـن مـفـعـولِ
مـا لتلك الأسـماء: تُـرْفَـعَ كالها مِ وهـذي تُـجَـرُّ جَـرَّ الـذيـولِ؟
مـا لـتـلك الأفـعـالِ: هـذا عَـليـلٌ بـاتَ يشكو وذاكَ غـيرُ علـيـلِ؟
انـطِـقـوا بـالـكلامِ دونَ مُـراعَـا ةِ فـروعٍ لـضـبـطِـه أو أُصُـولِ
واطـرَحُوا هذه المعاجِمَ في الدجْـ ـلةِ أو فـي الفُـرَاتِ طَـرْحَ المغولِ
واتـركـوا هـذه الـمـجـامـعَ يـنـعـا هـا لأصـحـابهـا نـعـاةُ الطُّـلُـولِ
أيـهـا الـعـابـثـونَ بـالـضـادِ رفقاً مـا تَـبَـقَّـى لـلـعُـرْبِ غـيـرُ قـليـلِ
آفـةُ الـضـادِ مـارِقٌ مِـن بَنِيهـا هُـوَ شَرٌّ من ألفِ ألفِ دَخيلِ[57]

وبفكاهة مشاغبة يشير غنيم إلى بعض القواعد النحوية والصرفية، وهو بذلك يومئ إلى أنّ القواعد الشعريّة التي تحرّر منها بعض الشعراء أو يدعون إلى التحرّر منها بمنزلة القواعد النحويّة والصرفيّة التي يستثقلها كثيرون، ولكن لا مفرّ منها.

وبعد هذا التهكم يعود للشاعر رشده، وينبذ فكاهته، ويتحول إلى استحضار ما فعله المغول، ويُشَبِّه طرح أبناء الضاد للغتهم بتدمير المغول لمكتبات العراق ورميهم الكتب في دجلة والفرات.

وفي موضع آخر ينتقد غنيم، المجتمع ويتخذ الفكاهة سبيلا لذلك، يقول في نص بعنوان: «غريب بين قومي»:

إلـى مَـنْ أَشـتَـكي يـا ربِّ ضَـيْـمي أرى نـفـسـي غـريـبـاً بَـيْـنَ قـومـي!
فكم هتفوا بـ «محمودِ شكوكو»![58] ومـا شَـعَـرُوا بـ «محمـودٍ غُـنَـيْـمٍ»![59]

بتصوير قريب ظريف وبلغة واضحة يعلن الشاعر شعوره بالغربة بين قومه، ومَـرَدّ هـذه الغربة انصراف قومه عنه وعن أمثاله أهل الحروف إلى أهل الغِناء.

ومن المظاهر الاجتماعية التي تناولها الشاعر بفكاهته أحوال الناس على شاطئ البحر، ولا سيما تساهل بعض النساء في الاحتشام، يقول ضمن نص بعنوان «في الصيف»:

والغيدُ أسْرَابٌ إلى أسرابِ يَنْبُتْنَ في شَطِّك كالأعشابِ
إليكَ يَفْرَغْنَ من المخَابي يَكَدْن يَبْدُون بلا ثيابِ
لَسنَ بحاجةٍ إلى اغتصابِ يا بحرُ أينَ شُرْطَةُ الآدابِ؟
غيدُكَ قد أفْقَدْنَني صَوَابي أهكذا يلعبْنَ بالألْبابِ؟
هنا جَمالٌ ليس بالكَذَّابِ والبحرُ لا يجُورُ أو يُحَابي
يُذيبُ كُحْلَ العَينِ والأهدابِ وما على الأوْجُهِ منْ خضَابِ
أَضْوَعُ من مِسْكٍ ومن مَلاَبِ ليُعرَفَ الزيفُ من اللُّبَابِ
مَلابِسُ البحرِ بلا «أرْوابِ» حَوْلَ الجُسُوم الغَضَّةِ الإهَابِ
أخطرُ من نارٍ على أحْطَابِ كم ذات جِسْمٍ للنُّهَى سَلاَّبِ
يرمُقُها الناظرُ في إعجابِ بكلِّ طَرْفٍ نَهِمٍ نَهَّابِ
يَجْرَحُ مثلَ مُدْيَةِ القَصَّابِ يا للجمالِ الصَّائبِ المُصَابِ!
الحمدُ لله خَلَتْ وِطَابي من الهوى وعُطِّلَتْ رِكَابي
ما عادَ لي بينَ الحسَانِ سابي يُذيقُني حلاوةَ العقَابِ(60)

أجواء دعت الشاعر إلى الانشراح والتبسّط، فتماهى مع الهائمين، وكحّل ناظريه بلوحات الجمال التي تناثرت أمامه، ولكنّه بعد أن تروّى في الأمر، وتأمّل في سقطاته الاجتماعيّة والأخلاقيّة عاد به حسّه الفكاهيُّ إلى نقد هذا السُّلوك الاجتماعي.

لقد كان للفكاهة في شعر غنيم، حضور ناجح في جملته، وأعزو هذا النجاح إلى أمور عدة أهمها طبيعته الشخصية، فلا يمكن لشاعر أن يكون فكاهيا لو لم يكن في داخله ما يعينه على ذلك، كما أن وعيه

بأدوات الشعر جعله يوظف المناسب من الصور والألفاظ والتراكيب والإيقاعات حين يعمد إلى الفكاهة، وهذا ما أكسب شعره الفكاهي قَبولاً، وأَهَّلَه للسيرورة.

الفصل الثاني:
وظائف الفكاهة في ديوان: (رجع الصدى)

المبحث الأول: الوظيفة الاجتماعية:

لا ينفصل النتاج الأدبي عن الواقع الذي ينتج فيه، فهو غالبا صدى من أصدائه يتأثر بما فيه على مختلف المستويات، سواء أكان ذلك على المستوى الاجتماعي أو الاقتصادي أو النفسي أو التاريخي.

ويرى أحمد أبو زيد، أن الفكاهة: «نوع من النشاط غير الموجه، أي أنها لا تصدر لتحقيق هدف محدد سلفا، كما أنها لا تؤدي وظيفة واضحة ومحددة تحديدا دقيقا»[61]؛ إذ يبدو أن النتاج الفكاهي يصدر لأسباب متنوعة غير محددة لدى الشاعر، وعلى الناقد استشراف تلك الأسباب والوقوف عليها.

إننا لا نكاد نجد شخصية تميل إلى الفكاهة إلا ولها تصور عن المجتمع والناس ناجم عن الاختلاط والمعايشة والمنافرة، ويقرر باحثون أنه: «لا وجود للفكاهة في حياة الإنسان إذا كان يعيش منعزلا ومفتقرا لنظام المجتمعات، فالفكاهة في جوهرها الأساسي تحتاج إلى مرسل ومتلق»[62].

وينحو كثير من النقاد إلى ربط الأدب بالمجتمع بشكل وثيق؛ إذ يرون أنه في الأصل ظاهرة اجتماعية[63] تتأثر وتؤثر، والفكاهة جزء من هذه الظاهرة، وتكمن أهميته «في التعبير عن الأوضاع السائدة في المجتمع والتعبير عن أفكار الناس وقيمهم وآرائهم»[64].

ويعد المجتمع عاملا من العوامل المؤثرة في تشكيل نصوص الفكاهة لدى محمود غنيم، وقد تناول أبرز رموزه ومظاهره وظواهره، فانتقد وعَرَّضَ وأضحك، وانحاز كثيراً إلى المتلقي؛ ليظفر منه بابتسامة، أو يخرجه من قتامة واقعه.

وفي زعمي أن الشاعر الفكاهي يسعى - ضمن ما يسعى إليه - إلى تهيئة أجواء شعورية باسمة تعيد للمجتمع بعض اتزانه جراء الصرامة التي يحياها أفراده، حتى لو كان ذلك على حساب الشاعر نفسه.

فها هو غنيم يأسى على حال مجتمعه الذي انصرف إلى مُغَنٍّ شعبي وغفل عن الشعراء أمثاله، وهذا بحد ذاته اختراق لحاجز النرجسية التي يعيشها كثير من الشعراء، فما أحد منهم يرضى أن يَدخل في مقارنة مع مُغَنّ وشعبي أيضا، غير أن غنيماً رضي بذلك؛ لأنه وجد أن هذه المقارنة ستزيد الموقف وضوحاً وقَبولا، ومن ثمّ قد تفضي إلى الإصلاح وتقويم المعوجّ من الأمور، وفوق ذلك سترسم بسمة على ثغر المتلقّي الذي من خلال هذه المقارنة ومفارقاتها سيشعر بمفارقات المجتمع واعوجاج ممارساته، يقول غنيم:

إلى مَنْ أشتَكي يا ربِّ ضَيْمي أرى نفسي غريباً بَيْنَ قومي!
فكم هتفوا بـ «محمودٍ شكوكو» وما شَعَرُوا بـ «محمودٍ غُنَيْم»!(65)

ومن ممارسات المجتمع التي سلط عليه الشاعر ضوءه تمرد بعض الأدباء على ضوابط الوزن الشعري، فانتقدهم، وبين خطأهم، وحاول إضحاك الآخرين عليهم بوسائل تعبيرية وتصويرية جعلت من لم يكن مهتماً يهتم.

وأشار إلى دعاة تحرير الشعر من الأوزان، منتقدا إياهم، ساعيا إلى إضحاك فئات المجتمع الواعي وغير الواعي عليهم، لعلهم ينتبهون لخطورة مسعاهم، يقول في نص بعنوان: «حرروا النثر أيضاً»:

ما لتلك الأسماء: تُرْفَعَ كالها م وهذي تُجَرُّ جَرَّ الذيولِ؟
ما لتلك الأفعالِ: هذا عَليلٌ بات يشكو وذاكَ غيرُ عليلِ؟
انطِقوا بالكلامِ دونَ مُراعَا ةِ فروعٍ لضبطِهِ أو أُصُولِ(66)

(ما لتلك الأسماء تُرفع كالهام، وهذي تجر الذيول؟)، (ما لتلك الأفعال هذا عليل بات يشكو وذاك غير عليل؟)، استفهامات متتالية ذات طابع فكاهي هازئ اتخذها الشاعر مدخلا ليبعث رسائل مبطنة لعلها توقظ ضمائر أبناء المجتمع الحريصين على تراثنا الأدبي.

إن شرط الإضحاك الأول يَفترض «تجانساً تامّاً بين الشعب وثقافته، كما يفترض ظهور هذه الثقافة وتبلورها في أبسط صورها من العفوية والتلقائية»(67)؛ إذ إن هذه التلقائية بإمكانها أن تحظى بقبول المتلقي متى ما كانت متجانسة مع ثقافته، ومنعكسة عن واقعه، كما أن هذه النصوص تُعِين على استشراف النصوص الفكاهية واستنتاج ما يمكن استنتاجه منه، ولا سيما عن ثقافة المجتمع وعاداته وطبائعه واهتماماته.

ومن النصوص الفكاهية التي تتوغل في المجتمع قوله في نصٍّ بعنوان: «يا بائع الليمون» يداعب فيه صاحبه الوكيل:

يا بائعَ الليمونِ في الْـ أَسواقِ بالثمنِ القليلِ
إنـي أدلُّـك - إن أردْ تَ غِنَى اليهودِ - على السبيلِ
اعْرِضْهُ في الحَفَلاتِ بَعْـ دَ سماعِ شِعْرِ ابنِ الوكيلِ(68)

هذا النص يستمد فكاهته من ثقافة المجتمع، واستطباباته الطبيعية، وكيف أن الليمون يمكن التداوي به من أعراض الصداع والقيء، كما توحي الصورة الفكاهية بأن الشعر الرديء الذي لا يتقبله الذوق ترفضه الروح، وسرعان ما تنتقل عدوى الرفض إلى الجسد كما

يرفض الجسمُ رديءَ الغذاء، وبهذا فإنّ الشاعر وظّف الفكاهة هنا توظيفاً اجتماعيّاً في إصلاح ذائقة المجتمع؛ ليفرِّق بين الغثّ والسمين، والجميل والقبيح من الشعر.

ومن ذلك أيضا مقطوعات محمود غنيم في بط صاحبه الماحي:

1 - دون الوصال:

بـاللهِ يا ذاتَ الـمُحَيَّا الضاحي   قد طالَ بي ليلي وأنت صباحي
قالتْ: أتطمعُ في الوصالِ ودونَهُ   نَيْلُ النجومِ وأكلُ بَطِّ الماحي؟

2 - ليلى المريضة بالعراق:

وَيْلاهُ ليلَى في العراقِ مريضةٌ   قد أصبحتْ في عالَمِ الأرواحِ
كيفَ السبيلُ إلى الدواءِ وإنما   هوَ درهمٌ من لحمِ بَطِّ الماحي؟

3 - حامل الأوسمة:

قالَ الصديقُ: لقد وَصَلْتُ فزَيَّنوا   صدري بـأَلْفِ قلادة ووشاحِ
فسألتُهُ: أَوَليْتَ عَرْشاً؟ قال: لا   لكنْ لَمَحْتُ خيالَ بطِّ الماحي

4 - مصارع الآساد:

ساءلتُهُ: مَنْ أنتَ؟ قال: أنا الذي   يَدري الكُمَاةُ المُعْلَمُونَ كفاحي
صارعتُ آسادَ الشرى فصرعتُها   لكنْ عجزتُ أمامَ بَطِّ الماحي

5 - الفرسان الثلاثة:

لو أن هانيْبالَ جاءَ مُحارِباً   في أَلْفِ أَلْفِ مُدَجَّجٍ بسلاحِ
أو أن «نابليونَ» عادَ و«هتلراً»   لَمْ ينجحوا في غزوِ بطِّ الماحي

6 - المستحيلان:

لا شيءَ في دنياكَ غيرُ متاحِ   مَنْ يَسْعَ كُلَّ سعيُهُ بنجاحِ
إلا طبيباً قامَ يُحْيي مَيِّتاً   أو طامعاً في أكلِ بطِّ الماحي

7 – في زحل:

لَمَّا تَكَشَّفَت النجومُ وأَفْلَحُوا   في غزوها بالعلم أيَّ فلاحِ

سَاءلتُ عن زُحَلٍ أفيه خلائقٌ؟   قالوا: وَجَدْنا فيه بَطَّ الماحي

8 – عفريت من الجن:

أَسَمِعْتَ عن جِنِّ ابْنِ دَاوُدَ الذي   قد جاءهُ بالعرش فوقَ جَناحِ

لَوْ ظَلَّ يبحثُ ألفَ عامٍ كاملٍ   لَمْ يَدْرِ أينَ مكانُ بطِّ الماحي

9 – محتضر يتمنى:

شاهدتُ خِلِّي وَهْوَ يَلْفِظُ روحَهُ   فَسَأَلتُهُ: ما تشتهي يا صاحِ؟

فأجابَ: أَطلُبُ من حبيبي قُبلةً   أو قطعةً من لحمِ بطِّ الماحي

10 – مهر الخطيبة:

قال الخطيبُ: لقد فقدتُ خطيبتي   وا طولَ حُزْني بَعْدَها ونُوَاحي

كيفَ السبيلُ إلى الزواجِ ومَهْرُها   هو ريشةٌ من ريشِ بطِّ الماحي؟(69)

إن هذه المقطوعات قائمة على الفكاهة العفوية التي تتماشى وثقافة مجتمع معتدل الثقافة، فالتحديات الواردة فيها تحديات يعيها الفرد العربي والمصري على وجه الخصوص؛ كأمنيات الخطيب، وعقبات الزواج، وصعوبات اللقاء، حتى البعد التاريخي أطل عبر نماذج مألوفة، كقصة جن سليمان، ومعارك هتلر، ولما تناول الشاعر شأناً فلكيّاً استحضر كوكباً مألوفاً لا يجهله أنصاف المتعلمين، ويمكن القول إنّ غنيماً لم يرد ممّا سبق مجرّد الفكاهة والإضحاك بالماحي وبطّه، وإنّما أشار كذلك بطرف خَفِيٍّ إلى ذمّ البخل المستشري في بعض فئات المجتمع.

ومن طبيعة النص الفكاهي الاتكاء على التخييل والتهويل اتكاءً مبالغاً فيه، ويعي المتلقي هذا العَقْد جيدا، ولا يحاسِب الشاعرَ على التمادي فيه كما قد يحاسِبه على مبالغات أخرى في مضمون آخر،

فعناصر الفكاهة والضحك واللهو تقوم على «ما يمكن تسميته بعملية تجاوز الواقع»[70] من أجل صنع عالم من المرح تلغى فيه «العلاقة بين التوقع والنجاح وبين الممكن والواقع، وبين الشيء وما يحيط به»[71].

ومن تلك التجاوزات للواقع نَصٌّ بعنوان: «في مهرجان دار العلوم»، يقول في أبيات منه:

ما بالُ هذا الظَّبْيِ أَقْبَلَ يَنثَني؟ هل باتَ مِنْ أَسْرِ الخُدُورِ مُحَرَّرا؟
اللهُ لا يُرضيه سَتْرُ هِباته أتُراهُ قد خَلَقَ الجَمالَ لِيُستَرا؟
جُولي بمعتَرَكِ الحياة طَليقةً إني رأيتُ الخِدْرَ سِجْناً أَصْغَرا
مَنْ لَمْ يَعِفَّ مع السُّفورِ ضَميرُهُ لا يَرْتدي ثوبَ العَفافِ مُخَدَّرا[72]

من الوارد جدا أن بعض المتلقين كانوا سيحاورون الشاعر في موقفه من السفور لو لم يكن مسار النص فكاهيا.

وأبرز ما في الفكاهة أنها تشف عن الروح بيسر تام، فبعض النصوص الفكاهية تتخذ الفكاهة قناعا، ومن خلفه سخط على المجتمع أو أحد أفراده، وبهذا فإنّ الفكاهة سلاح ذو حدّين؛ إذ يمكن أن توظّف لخدمة قيمة اجتماعيّة، وقد توجّه لهدمها بحسب رؤية الشاعرِ وقناعاته.

ونلحظ بعض ذلك في نص محمود غنيم: «قالوا أُحِيل؟» الذي نظمه بحس فكاهي بمناسبة تقاعد صاحبه:

قالوا: أُحِيلَ إلى القُعُودِ والماءُ يأسِنُ بالركود...[73]

يكشف هذا النص أن الشاعر يُضْمِر -ضمن ما يُضْمِر- سخطاً على مجتمع يشعر أنه لم ينل فيه ما يجب من تقدير وتقديم، في حين يحظى آخرون بما لم يَدُرْ في حسبانهم من رفعة وثروة وراحة.

والمرأة جزء من المجتمع، ولها حضور متنوع في شعر غنيم الفكاهي، وقد يستحضرها ملهِمَة، وربما استدعاها بصفتها قضية من قضايا المجتمع وهو يحاول أن يُسهم في معالجتها برؤى فكاهية.

غير أن الطريف استحضاره إياها بوصفها شخصية رئيسة تدور حولها المفاكهة، وهو أثناء ذلك يسقط عليها ما يؤمن به من تصورات خاصة أو اعتنقها عن المجتمع؛ ففي حفل حاشد أُقيمَ اقتراعٌ على علبة حلوى، فكانت من نصيب فتاة اسمها فاطمة، فطمع الشاعر في الحلوى، وفكر في حيلة تمكنه من خداع الفتاة، والفوز بالحلوى، فقام في الحفل مرتجلاً هذه الأبيات:

قالوا: أَتَبْخَلُ بالحلاوَةِ فَاطمٌ؟ فأَجَبْتُ: إني لا أُصَـدِّقُ بُخْلَها!
هَيْهَاتَ تَبْخَلُ بالحلاوَةِ غَادَةٌ اللهُ أعطاها الحَـلاوَةَ كُلَّها
لَكِ يا فَتَاةُ حَلاوَتَانِ: فَهَذِهِ لِلنَّاظِرِينَ، وتلْكَ نَبْغي أَكْلَها(74)

وبهذه الأبيات استطاع الشاعر إقناع الفتاة بالتنازل له عن الحلوى بما أن الله آتاها قدرا وافرا من الجمال لن يجعلها مضطرة للتمسك بعلبة حلوى.

وظاهرٌ أن الشاعر خاطَبَ الفتاة بما تحب أن تخاطَب به، وظاهرٌ أيضاً أن الشاعر احتال على الفتاة حيلة لطيفة لينال ما يريد.

لقد خطط الشاعر لمناورته الانتهازية الطريفة تخطيطاً متقَناً درس فيه عقلية النساء، وقرأ فيه ملامح الفتاة فاطمة، وهذه المناورة استمدت طاقاتها وخلفياتها من المجتمع حينا، ومن الدراية بعلم نفس المرأة حيناً آخر، وكأنّي به يريد أن يكشف لنا عن حقيقة المرأة، وكيفيّة الوصول إلى عوالمها، فهي أسيرة لجمالها، وهذا الجمال نفسه يمكن أن يوظّفه الرجل سلاحاً ضدّها لينال منها ما يريد نواله.

إن هذه القراءات كلها نابعة من عمق المجتمع وثقافته، وتلائم تصوراته، وتدل على أن الشاعر يستمد مواده الفكاهية بمختلف أبعادها من باحة الجمهور.

المبحث الثاني: الوظيفة التنفيسية:

يميل بعض الشعراء إلى الفكاهة في أشعارهم تلبية لنوازع نفسية متنوعة، ويذهب عدد من النقاد إلى «أن الفكاهة تكاد تكون ضرورة نفسية وعقلية، يميل الإنسان بطبعه إليها؛ حيث لا يحتمل الجد المتواصل»[75].

فقد يلجأ الشاعر إلى الفكاهة بغية التخلص من المَلال، فللفكاهة «وظيفة نفسية يناط بها تبديل الملل أو الضجر»[76]، وهذه الوظيفة من أبرز الوظائف، ولا سيما أن الفكاهة «تمنح الإنسان اللذة وتخفف الألم الذي تساهم القوانين المحيطة بالإنسان في تشكله»[77]، ويؤكد العالم النفسي فرويد هذا المعنى، ويَرَدّ الدعابة إلى مبدأ «اقتصاد المجهود الذي يفرضه علينا الكف أو الكبت»[78].

إن المتتبع نصوص غنيم الفكاهية يجده حقّاً يسعى إلى التنفيس والإضحاك وطرد السأم، كأبياته التي راسل بها صاحبه الماحي، يقول:

قَدْ سَمِعْنا عن بطِّكم ما سَمِعْنا   فأكَلْنا بالأُذْنِ حتى شبِعْنا
غيرَ أن الأفواهَ تنطِقُ هَمْساً:   ما عَرَفْنا لذلكَ البَطِّ مَعْنى[79]

هذه الأبيات وما نجم بعدها من سجال شعري طويل ما زالت تؤكد أن غنيماً نجح في أداء رسالته الفكاهية، وها نحن وقد بعدنا عن الحدث زمانا ومكانا ما نزال نبتسم للأبيات، ونرى فيها طاقة مناسِبة للإمتاع والتسرية.

وفي نصوص فكاهية أخرى نلحظ أن غنيماً يلجأ إلى الفكاهة لينفس عن بعض مشاعره القاتمة تجاه أوضاع اقتصادية واجتماعية درج الشعراء وغيرهم على الاعتراض عليها، والتشكي منها، كقوله في أحد النصوص مشيرا إلى أزمة الغلاء التي عانى هو منها، ولم يعانِ منها آخرون منهم أبو مصطفى الذي يطمع الشاعر في طعامه، يقول:

يا أبا مُصْطفى، عليك سلامٌ أفَيُرْضيكَ أن شَبعتَ وجُعْنا؟
وَسِعَ الناسَ كلَّهم بطُّكَ النا ضِحُ دُهناً، لكنَّهُ لم يَسَعْنا
جُدْ علينا ولو بطَيفِ جَنَاحٍ لا تَدَعْنَا نشكو الطَّوَى لا تَدَعْنا
نحن في عَهْدِ أزمةٍ وغلاءٍ قد رَهَنَّا فيه المتاعَ وبعْنا(80)

ويبدو أن الشاعر يعاني أزمة كبرى يحاول التنفيس عنها من خلال بعض المفاكهات، وذلك بسبب ضيق ذات يده مقارنة بغيره، وبسبب التفاوت الطبقي الذي لم يكن في صالح غنيم كثيراً كما يَشعر هو.

ومما يؤكد هذا الشعور لديه أبيات أرسلها إلى وزير يطلب من شفاعة تتيح له الحصول على هاتف منزلي في وقت كان فيه هذا الأمر شاقّا، يقول غنيم:

كُنْ لي نصيراً، يا خليلْ يا صاحبَ الحَسَبِ النبيلْ
قدْ صِرْتُ بعد تقاعُدي مِنْ بعضِ أبناءِ السَّبيلْ!
لا يهتدي أحدٌ إليْـ ـيَ ولو سَعى لي ألفَ ميلْ
بَيْتي بدونِ مَسَرَّةٍ مثلُ الفَلاةِ بلا دليلْ(81)

افتتح أبياته الممزوجة بالفكاهة بطلب النصرة، وكأنه ظُلِمَ حين لم يُخَصّ بهاتف يُعِينه على قضاء حوائجه بعد تقاعده، ويُسَهِّل عليه تواصل أحبابه معه.

ويلح الشاعر في أكثر من نص على أنه لم ينل ما يليق به من مكانة وتقدير، ويقارن أحواله بأحوال من يراهم أقل منه، كنصه الذي أشار فيه إلى أن قومه يفضلون أهل الفن على أهل الفكر والأدب الذين ينتمي إليهم، يقول:

إلى مَنْ أشتَكي يا ربِّ ضَيْمي أرى نفسي غريباً بَيْنَ قومي!
فكم هتفوا بـ «محمودٍ شكوكو» وما شَعَرُوا بـ «محمودٍ غُنَيْمٍ»!(82)

هذه شكاة عامة قلما نجا منها أمثاله الذين لا يتأقلمون سريعا مع ما يرون فيه تناقضاً وانتكاسا.

وعلى المستوى الخاص يحفل سجل الشاعر الفكاهي بهذا النوع من الشعر الفكاهي التنفيسي، فنجده يشير في أكثر من نص إلى احتفاء المجتمع بمن هو أقل منه، ومع أنه لا يبدي ذلك بجدية يظل دورانه حول الفكرة نفسها في أكثر من نص مؤشراً على معاناة بالغة، يقول غنيم في نص بعنوان: «فيم احتفالكم؟» مداعبا صاحباً له حظي بجائزة تكريمية في الشعر:

شكراً لقوم كَرَّمُوهُ فإنهم تَرَكُوا الفحولَ وشَجَّعوا الأقزاما
مَنَحُوهُ جائزةَ القَرِيضِ وإنهُ في الهَجْوِ يأخذُ أربعينَ وِسَاما
إن الوكيلَ لِسَانُهُ سيكونُ في أيدي زبانيةِ الجحيمِ زِمَاما
لن يغفرَ المولى له إقْذَاعَهُ ولوَ انه صَلَّى وطافَ وصاما(83)

قد يبدو النصّ في ظاهره ضاحكا، غير أنّ المدقّق يستشف أنّ الشاعر لم يرد به مجرد الفكاهة، وإنّما أراد من خلاله بعث رسالة سخط يبيّن فيها أنّه أحقّ بهذا التكريم من صاحبه الذي يعدّ منه بمنزلة تلميذٍ من أستاذه.

إن فكاهة الشاعر لم تخل من انعكاسات نفسه الوجلة، وأكد حقاً أنه يخفف من أوجاعه بالضحك، ومهما يكن من أمر فقد استطاعت الفكاهة تأمين ذلك المتنفس؛ إذ إن لها «قدرة على تخفيف وطأة القيود الاجتماعية»(84) مما ييسر للشاعر إمكانية التنفيس.

- **الخاتمة:**

وبعد هذا يسوغ لي أن أعرض طائفة من النتائج والتوصيات التي تؤكد ما سبق، وتستخلص منه ما يُضيف ويُثري.

ولعل أهم النتائج التي استخلصتها من هذه الدراسة:

1 - الفكاهة فن له أدواته الخاصة، وغالباً لا يتقنه ولا يتصدر فيه إلا من كان لديه استعداد فطري يؤهله لصناعتها وعرضها، ومتى لم يتحقق هذا الاستعداد انقلبت الفكاهة سماجة، وآلت إلى الاستهجان والرفض في أكثر الأذواق اعتدالا.

2 - لا يمكن أن يكون المبدع فكاهيّاً ناجحاً ما لم يقترب من وعي المتلقِّين المستهدَفِين بالفكاهة، ومستوى ثقافتهم، ومعرفة ما يدور حولهم، فما يبدو فكاهيّاً جداً في مكان ما وزمان ما قد يبدو دون ذلك لو تغير المكان والزمان.

3 - يهدف ظاهر الفكاهة إلى الإمتاع والإضحاك، في حين تتوارى في زواياها غايات أخرى لا تخفى على متأمل، ولعل أبرزها التعبير المهذب عن الرفض والاعتراض.

4 - تحظى الفكاهة بقبول جيد في أوساط الكادحين والساخطين والعابثين، وكل فئة تجد فيها ما يلائم احتياجاتها النفسية.

5 - تبيّن من خلال الدراسة أنّ الشاعر محمود غنيم، لديه قدرة بارعة في هذا النوع من الشعر، وقد تجلت تلك القدرة في اقتناص المعاني الدارجة وإخراجها مخرجاً فكهاً مقبولاً لدى المتلقِّين بمختلف طبقاتهم الاجتماعيّة والثقافيّة.

6 - لم تكن غاية الفكاهة عند غنيم، مجرد الإضحاك والتسلية، وإنّما مزجها اجتماعية إصلاحيّة، وأخرى تنفيسيّة ترويحيّة.

كما يسوغ لي أن أقدم بعض التوصيات التي من شأنها أن تضيف جديدا، وتظهر مخبوءا:

1 - رصد دواوين الشاعر الأخرى، ففيها لقطات فكاهية جديرة بالدراسة.

2 - البحث عن شعر الفكاهة المخطوط، فالغالب أن الشاعر لا يحرص على إدراجه في دواوينه الجادة، ويتراخى في نشره.

3 - دراسة الشعر الفكاهي بمناهج نقدية أخرى.

4 - الالتفات إلى الشعر الفكاهي لدى شعراء العصر الحديث على وجه الخصوص؛ فثمة نبرة فكاهية حاضرة عند طائفة من الشعراء الكبار وغير الكبار، لكنهم لا يحرصون على إظهارها في منشورهم، ويكتفون بتداولها في نطاق محدود.

هذا، وأسأل اللّٰه عونَهُ وتوفيقَه، وصلى اللّٰه وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

الهوامش

(1) يُنظر: معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إعداد: هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين، الكويت، ط: 1، 2008م، 20/9.

(2) يُنظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 10، 1992م، 179/7. ويُنظر: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1424هـ- 2003م، 339/5.

(3) يُنظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، 179/7. ويُنظر: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، كامل سلمان الجبوري، 339/5.

(4) يُنظر: معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إعداد: هيئة المعجم، 20/9.

(5) يُنظر: المرجع السابق، 20/9.

(6) يُنظر: معجم المترادفات والأضداد، د. سعدي الضناوي، أ. جوزيف مالك، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط: 1، 2013م، ص: 512.

(7) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط: 3، 1414هـ، مادة (ف ك هـ).

(8) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، مادة (ف ك هـ).

(9) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ف ك هـ).

(10) المرجع السابق، مادة (ف ك هـ).

(11) يُنظر: المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1413هـ- 1993م، 690/2. ويُنظر: المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 2، 1984م، ص: 194.

(12) عالم الأدب العجيب، فاروق خورشيد، دار الشروق، القاهرة، ط: 1، 1411هـ- 1991م، ص: 181.

(13) الفكاهة في مصر، د. شوقي ضيف، دار الهلال، مصر، 1958م، ص: 13.

(14) السخرية في الأدب العربي الحديث: عبدالعزيز البشري نموذجا، د. سها عبدالستار السطوحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د. ط، 2007م، ص: 57.

(15) يُنظر: الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، د. محمد رجب النجار، مجلة عالم الفكر، المجلد: 13، العدد: 13، ص: 788.

(16) الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها، د. أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط: 2، 2005م، ص: 7.

(17) يُنظر: الفكاهة عند العرب، أنيس فريحة، مكتبة رأس بيروت، بيروت، ط: 1، 1962م، ص: 14.

(18) يُنظر: شعر الفكاهة في العصر العباسي: دراسة نقدية تحليلية، جهاد عبدالقادر قويدر، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 1430هـ- 2009م، ص: 37.

(19) الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، د. محمد علي الكردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 2002م، ص: 121.

(20) الفكاهة والضحك، د. أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد: 13، العدد: 13 (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، 1982م، ص: 722.

(21) الفكاهة في الأدب العباسي، وديعة طه النجم، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد: 13، العدد: 13 (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر)، 1982م، ص: 11.

(22) يُنظر: الأدب الفكاهي، د. عبدالعزيز شرف، القاهرة، ط: 1، 1992م، ص: 5.

(23) المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1413هـ - 1993م، 2/690.

(24) يُنظر: فيض الخاطر، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط: 1، 1366هـ - 1947م، ص: 214.

(25) الأدب الفكاهي، د. عبدالعزيز شرف، ص: 6.

(26) يُنظر: السخرية في الأدب العربي الحديث: عبدالعزيز البشري نموذجا، د. سها عبدالستار السطوحي، ص: 57.

(27) من معاني «السِّجَال» التداول، ومنه قولهم: «الحروب سِجَال»، أي تكون مَرّة لقوم، وأخرى عليهم، و«سِجَال» مأخوذة من «السَّجْل»، وهو الدلو الملأى، فكأن أهل السِّجَال يتداولون الكَرَّة بينهم مرة بعد مرة كما يتداول الساقي دلوَه ليَملأ حوضه أو قربته.

يُنظر: مادة (س ج ل) في لسان العرب.

(28) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 208.

(29) السابق، ص: 209.

(30) السابق، ص: 209.

(31) السابق، ص: 210.

(32) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 211-212.

(33) السابق، ص: 212.

(34) السابق، ص: 213.

(35) السابق، ص: 188.

(36) السابق، ص: 188.

(37) السابق، ص: 183.

(38) السابق، ص: 218.

(39) السابق، ص: 219.

(40) السابق، ص: 214.

(41) السابق، ص: 214.

(42) السابق، ص: 215.

(43) السابق، ص: 218.

(44) السابق، ص: 218.

(45) السابق، ص: 218.

(46) السابق، ص: 219.

(47) السابق، ص: 219.

(48) السابق، ص: 219.

(49) جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط: 3، 1994م، ص: 34.

(50) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 217.

(51) السابق، ص: 217.

(52) السابق، ص: 220.

(53) السابق، ص: 222.

(54) مواقف الشاعر الرافضة للسفور حاضرة في عدد من قصائده، ومن ذلك قوله:

يَا لَيْتَ شِعْرِيَ مَا تُبْدِي الفَتَاةُ غَداً ... بَعْدَ الذي قَدْ بَدَا مِنْ جِسْمِهَا الآنا؟!
كَأَنَّنِي بِثِيَابِ الغِيدِ بَعْدَ غَدٍ ... إنْ حَدَّثَ النَّاسُ عَنْهَا قَدَّمُوا: «كَانا»
لا تَعْرِضِي الحُسْنَ يَا حَسْنَاءُ مُبْتَذَلاً ... لَنْ تَفْتِنِي بِابْتِذَالِ الحُسْنِ إنْسَانا
كَمْ زَارَنِي طَيْفُ مَنْ أَهْوَاهُ فِي حُلُمٍ ... فَكَانَ أَجْمَلَ مِنْ مَرْآهُ يَقْظَانا
لا يُعْشَقُ الحُسْنُ إلاَّ وَهْوَ مُمْتَنِعٌ ... مَا أَرْخَصَ الحُسْنَ مِقْدَاراً إذَا دَانا
بِالبَدْرِ هِمْنَا زَمَاناً وَهْوَ أُحْجِيَةٌ ... حَتَّى إذَا مَا كَشَفْنَا سِرَّهُ هَانا
وَالمَاءُ وَهْوَ قِوَامُ الرُّوحِ أَرْخَصُهُ ... أَنَّا نَرَى كُلَّ نَهْرٍ مِنْهُ مَلآنا
وَالوَرْدُ يَفْتِنُ فَوْقَ الغُصْنِ مَنْظَرُهُ ... وَلَيْسَ إنْ عَرَكَتْهُ الكَفُّ فَتَّانا
إنَّ الجَمَالَ الذي كُنَّا نَهِيمُ بِهِ ... مَا عَادَ يَشْكُو مُحِبٌّ مِنْهُ حِرْمَانا
قَدْ يَصْحَبُ المَرْءُ أُنْثَى فِي تَبَذُّلِهَا ... وَلَيْسَ يَرْضَى بِهَا إنْ رَامَ بُنْيَانا
أُنْثَى الخَلاعَةِ فِي العَيْنَيْنِ شَائِهَةٌ ... تَكَادُ تَحْسَبُهَا العَيْنَانِ شَيْطَانا
يَا مَنْ بَحَثْتَ عَنِ الحُورِ الحَرَائِرِ خُذْ ... أَزْيَاءَهُنَّ عَلَى الأَخْلاقِ عُنْوَانا*

* رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 231.

(55) يُنظر: الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، د. شاكر عبدالحميد، مطابع السياسة، الكويت، شوال 1423هـ - يناير 2003م، ص: 220.

(56) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 230.

(57) السابق، ص: 230.

(58) يَظهر أن «محمود شكوكو» مُغَنٍّ شعبيّ كما تشير بعض المواقع الشبكية.

(59) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 113.

(60) السابق، ص: 80.

(61) الفكاهة والضحك، د. أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد: 13، العدد: 13 (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، 1982م، ص: 716.

(62) الفكاهة في أدب الأطفال العربي، رافع يحيى، مجلة دورية محكمة تصدر عن مركز الأبحاث التربوية والاجتماعية في أكاديمية القاسمي، الإمارات، العدد الخامس عشر، 1433هـ- 2011م، ص: 87.

(63) يُنظر: التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط: 3، د.ت، ص: 185.

(64) السخرية في الأدب العربي الحديث: عبدالعزيز البشري نموذجا، د. سها عبدالستار السطوحي، ص: 35.

(65) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 113.

(66) السابق، ص: 230.

(67) الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص: 122.

(68) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 219.

(69) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 211-212.

(70) الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص: 23.

(71) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص: 177.

(72) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 222.

(73) السابق، ص: 214.

(74) السابق، ص: 220.

(75) الفكاهة في الأدب العباسي، وديعة طه النجم، ص: 14.

(76) الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص: 23.

(77) الفكاهة في أدب الأطفال العربي، رافع يحيى، ص: 90.

(78) الفكاهة في الأدب الفرنسي عبر العصور، ص: 121. نقلا عن كتاب:

Sigmund Freud، Le mot desprit et ses rapports avec l'inconcient، Paris، Gallimard،1930، p: 180.

(79) رجع الصدى، محمود غنيم، ص: 208.

(80) السابق، ص: 208.

(81) السابق، ص: 188.

(82) السابق، ص: 113.

(83) السابق، ص: 217.

(84) الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، د. شاكر عبدالحميد، ص: 39.

فلسفة الحزن عند بشير عبدالماجد
قراءة نقدية في نماذج من رثائياته

أبو صباح علي الطيب أبو صباح(*)

مقدمـــة:

يتجه هذا البحث إلى دراسة ثلاث قصائد رثاء، للشاعر السوداني بشير عبدالماجد، الأولى في رثاء الشاعر عبدالله الشيخ البشير(1)، والثانية في رثاء العلامة عبدالله الطيب(2)، والثالثةفي رثاء الشاعر بابكر البدوي دشين(3)، وهي دراسة تأتي وفاءً لشاعر وضع بين يديَّ تجربة تمثل ثقلاً فنيًا وإبداعيًا واعترافًا مني بقيمة شاعر استثنائي لم يلقَ حظه من الذيوع، حال كثير من المبدعين السودانيين الذين ظلت تجاربهم حبيسة ينأى بها أصحابها عن الظهور؛ فتقبع في مخابئها معزولة لا تخرج للناس بالرغم مما حفلت به من غنى، وما اشتملت عليه من قدرة فائقة على التصوير والابتكار، وتلك مشكلة لم يكن فيها شاعرنا استثناء، فقد مرت أصوات شعرية سودانية باذخة الجمال، مكتملة الألق، دون أن تجمع في ديوان يحفظها، ويقدمها للناس.

ومن المفارقات أن هذا البحث يحوي قصيدتين في رثاء شاعرين تنطبق عليهما الملاحظة ذاتها هما: الشاعر عبدالله الشيخ البشير، والشاعر بابكر البدوي دشين، فبالرغم مما توافر لهما من نصوص

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية اللغة العربية في جامعة أم درمان الإسلامية وجامعة القصيم كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية.

شعرية ترقى إلى مستوى البيان العالي، والذوق الرفيع، لم يسعيا لتقديم تجربتهما، وإنما ظلَّت تراوح مكانها بين شفاه الرواة، وصدورهم، فأصابها ما أصابها من تحريف وضياع، وفقدت المكتبة السودانية بذلك فرعًا أصيلاً من دوحة الشعر العربي.

وهذه قضية شائكة شكلت حجر الزاوية في مشكلة الأدب السوداني، وهي تحتاج إلى وقفة - في غير هذا المقام - تبدأ بتحليل شخصية المبدع السوداني وتنتهي إلى نتائج تسهم في حل معضلة الأدب السوداني التي أخرته عن مسايرة ركب الشعر العربي.

وشاعرنا بشير صاحب موهبة عالية، أفادت من قراءات واسعة ومتأملة، وواعية في التراث العربي، ترفدها قراءات، ومواكبة الواقع الشعري المعاصر - وتميزها خصوصية البيئة السودانية بتنوعها، وغناها، ولكنه آثر ألا ينشر شعره، وحجبه موافقةً لمنهج خاص يظلل حياة رجل ارتأى العيش في هدوء، وضرب على واقعه الإبداعي سياجًا من الخصوصية، بعيدًا عن الأضواء، وطلب الشهرة.

ولعل القارئ يلمس بعض ذلك في تضاعيف كلمته التي أنشأها في رثاء صديقه الشاعر مصطفى سند:

وما لقيتُكَ إلا كنتَ تسألُني عن الأحبةِ في دُنيايَ ما فَعَلُوا
وعن قصائدِ شعري كيف أحجُبُها وكيفَ يمنَعُني من نشرِها الكَسلُ
وكنتَ توسِعُني لوماً وتدفَعُني إلى السكوتِ ويَعْلُو وجهيَ الخَجَلُ
وكم بذلتُ وُعُوداً لا أنفِّذُها وكانَ يُضْنيكَ إخلافي وتَحْتَملُ(4)

ومن الثابت الذي لا يخفى على المتلقي الصعوبة التي تكتنف الدراسات التي تقوم على قراءة النصوص الشعرية واستنطاقها، لما تتطلبه من جهد، ومشقة بغية سبر أغوارها، واستكناهها عبر قراءة ناقدة، تؤمن بأن النص بنية لغوية تتآزر على اختلاف معطياتها

الصوتية والإيقاعية، والصرفية والتركيبية والدلالية؛ لتعطي نموذجًا هو ما يعرف بالشعر.

وقد تناولت هذه الدراسة بالبحث ثلاث قصائد في الرثاء للشاعر السوداني بشير عبدالماجد، وعملت على تحليل النصوص عبر قراءة نقدية متأنية، حاولت ملامسة الجوانب الإنسانية، ومناقشة الجوانب الفنية والجمالية، وكان هدف البحث التعمق في قراءة الأبعاد الفلسفية في رثائيات الشاعر بشير عبد الماجد، والانتهاء إلى النتائج، وفي ضوء هذا الهدف اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي القائم على سبر أغوار النص، والملاحظة والاستنتاج، وكان أول ما تناوله بعد المقدمة والتمهيد مدخلاً إلى القراءة النقدية، بين عناوين القصائد، ومقدماتها، ثم وقف البحث عند فلسفة الشاعر في بناء صوره، مستجلياً جماليات تشكيل الصورة الشعرية، ومتوصلاً من خلالها إلى فلسفة الحزن التي يقدمها الشاعر في تمثيلٍ حسي راقٍ، يصور حاله الحزين الدال على انكسار المشاعر، واستسلامه لحقيقةٍ الموت، يقدم الشاعر ذلك في ثوب موسيقي يوفر نغماً فخماً يناسب الموقف الحزين، ويعمل في ذات الوقت عبر فلسفته الخاصة على إضفاء جوٍ احتفائي بهيج يكاد يميز تجربة الشاعر بشير عبد الماجد بصور خلاصٍ آني تشع البهجة في النص بعد حزن، وتخالف بذلك السائد عند كثير من شعراء الرِثاء، على أن البحث يرد ذلك إلى أمرين يفصلهما من واقع النصوص موضع الدراسة، أولهما: ثقافة الشاعر الدينية، وثانيهما: إلى غلبة شخصية الشاعر المتفائلة على شعره، وقد خلصت الدراسة إلى جملة نتائج مفادها أن فلسفة الرثاء في شعر بشير تقوم على حيلة شاعرية يحاول الشاعر معها الانعتاق من الواقع المرير الذي خلَفه غياب أصدقائه ببث صور مشرقة من حياتهم الماضية التي تديرها الذاكرة في صراع

خفي بين الماضي الماثل، والواقع القاتم الذي لا يسلب الحزن معه رؤية شاعر ممراح تنبع من روح متفائل.

وتعد محاولتي المتواضعة هذه الأولى في الكشف عن تجربة بشير عبدالماجد الشعرية، التي وضعها كاملة بين يدي، ورأيت أن أبدأ بهذا البحث تحت عنوان فلسفة الحزن عند بشير عبد الماجد، وكتبت فيه منتهيا إلى فلسفة الشاعر في بناء صوره، ورأيت أن أخصص بحثاً آخر منفصلاً أكمل به رؤيتي حول قصيدة الرثاء عنده، ولم أجد بداً من تناول ذلك تحت عنوان: التشكيل اللغوي والموسيقي في رثائياته، على أن أستكمل دراسة شعره تحت عناوين أخرى بإذن الله تعالى، وإني إذ أبدأ بالكتابة لأرجو أن أنصف ولو بالقدر القليل شاعراً مجيداً لم يلقَ حظه من الذيوع، مثلما أرجو أن تفتح دراستي هذه الباب على مصراعيه لدراسات نقدية جادة تجريها أقلام واعية تضع الشاعر في موقعه الطبيعي في خارطة الشعر العربي، فهو قمين بأن يكون في الذرى مضيئاً بين أعلام شعرنا العربي.

وتحاول الدراسة الإجابة عن بعض الأسئلة منها:

- ما أثر التشكيل الموسيقي في فلسفة بناء الصورة في رثائيات بشير؟
- ما مدى عناية الشاعر بمظاهر المعنى في البناء الموسيقي لرثائياته؟
- ما أثر السؤالين الماضيين في جماليات العبارة، أو نشاط الشعر في رثائيات الشاعر؟
- ما الأسس الموسيقية التي اعتمدها الشاعر في التعبير عن تجربته الحزينة وفق فلسفته الخاصة؟
- إلى أي حد أثر البناء الموسيقي في إخراج صور الشاعر وفق فلسفته الخاصة موضوع الدراسة؟.

تمهيـد:

اتخذت قصائد الرثاء في الشعر العربي القديم أسلوبًا متقاربًا يبدأ بالنسيب، وذكر المناقب، وتضمين الحكمة، والحث على الاعتبار، مع التزام القصيدة بمنهج عام يراعي آداب الرثاء التي تجعل منه فنًّا مؤثرًا ذا طابع خاص.

ويعدُ الرثاء من أكثر موضوعات الشعر ارتباطًا بالصدق، وأوهنها صلة بدوافع الحياة المادية، وذلك لأنه وثيق الصلة بدوافع نفسية إنسانية قوامها صفاء المشاعر ورقتها، وفيه تختلط الآهات بدمع الفراق ، وتحمل الكلمات دلالات التفجع والتحسر، وتفيض عاطفة حزينة تسيطر على الشاعر، وتظلل وجدانه، وشاعريته، فتخرج القصيدة تتهادى بين مسحة حزن ووفاء، تجسيدًا حيًّا ينقل إحساس الشاعر ومعاناته.

ويأتي الرثاء من بين الفنون الأصيلة التي كتب فيها شاعرنا بشير، واستوعبت مشاعر إنسانية خلاقة ، ظللت تجربته بحزن مقيم، دافعه الوفاء الذي تحتشد به عبارة الشاعر، وترتقي به معانيه، وتسمو الأحاسيس وفق رؤية فنية، وقدرة فائقة على توجيه العاطفة كيفما اقتضى الموقف المسيطر على الشاعر، حال الفجيعة التي تحيل شعره إلى نفثات حرّى، تعبر في صدق عما يعتريه من حسرة، وما يخيم عليه من حزن ولوعة، ولهذا يأخذ البعد الذاتي في قصيدة الشاعر حظه كاملاً؛ حيث تمثل الذات الحزينة محورًا يشي بفداحة الخطب، ويحكي مرارة الغياب؛ إذ إن كل الأسماء التي رثاها الشاعر لها مكانة خاصة في قلبه، وتربطه بها صلات إنسانية، ومواقف فكرية، وروابط اجتماعية، وصلات متفرقة، لهذا زخرت تجربته في الرثاء بالكثير من مظاهر الارتباط الحسية والمادية التي منها استحضار الأماكن الحميمة التي جمعت الشاعر بمن أحب من رفاق دربه، وصفوة أنسه ممن غادروا

الحياة الفانية، وصارت معاهد التلاقي من بعدهم تشغل الذاكرة، ويتراءى الماضي على إثرها سرابًا لا يزيد شوق الشاعر إلا اشتياقاً.

وللتعريف بالشاعر، فهو بشير عبد الماجد بشير أحمد الجعلي، ولد بالمتمة في الخامس عشر من ديسمبر عام (1939م)، ونال ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة فرع الخرطوم التي تخرج فيها في العام (1962م)، لينال بعدها دبلوم التربية، وتمهيدي الماجستير في عامي (72-1973م)، وتلقى دورة تدريبية في معهد الأونروا ببيروت، وأخرى بالعاصمة السعودية الرياض في مجال التربية، التي يعدُّ بشير عبدالماجد أحد الذين صنعوا مجدها الزاهر في وزارة التربية والتعليم العام في السودان، وهو من الرعيل الذي أرسى مناهجها، وترقى فيها خبيرًا معتمدًا لمادة اللغة العربية لدى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وعمل مديراً لإدارة التدريب برئاسة وزارة التربية والتعليم التي تضم قسم تدريب المرحلة الثانوية، وقسم تدريب المرحلة المتوسطة، وقسم تدريب المرحلة الابتدائية، وقسم شؤون المعاهد، وقسم البعثات والمنح الحكومية (85-1990م)، ثم عميداً لمعهد تدريب معلمي المرحلة المتوسطة بأم درمان (90-1994م)، ثم نائباً لعميد كلية التربية بجامعة أم درمان الإسلامية بعد ضم معهد التربية إليها في العام (1994م)، واستمر إلى العام (2005م)، الذي منح فيه درجة الدكتوراه الفخرية ـفي مجال التربيةـ من جامعة أم درمان الإسلامية التي ما زال يعمل بها إلى يومنا هذا من العام (2015م)، أستاذًا مساعدًا في تدريس اللغة العربية بكلية التربية، ذلك بعد بلوغه سن المعاش في العام (2005م)؛ ليرسم بذلك لوحة مضيئة، ويخط تاريخًا ناصعًا في مسيرة التعليم بالسودان، الذي تجاوز فيه قاعة الدرس إلى التأليف في مجال طرائق تدريس المواد المختلفة، وإعداد أوراق العمل لمراكز التأهيل التربوي أثناء خدمته الطويلة بمناطق السودان المختلفة، وإبان عمله بمعهد

بخت الرضا أحد أهم منارات التعليم وأعرقها في السودان خاصة، والوطن العربي عامة.

وقد أسهم بشير عبدالماجد، فوق ذلك في تأليف الكتب المنهجية، وشارك في وضع مناهج كليات التربية ببعض الجامعات السودانية، وله مشاركات في اللقاءات العلمية في بعض الجامعات، مثلما له جهود مقدرة ضمن لجنة الدراسات التربوية بالمجلس القومي للتعليم العالي الذي كان أحد أعضائه (2000-2005م).

وقد جمع بشير عبدالماجد، في شخصيته الأدبية والعلمية بين الأصالة - حيث يعد من الملِّمين بالتراث العربي، العارفين به، والمتذوقين له - والمسايرة والمعرفة بالأدب والثقافة المعاصرة، مثلما جمع بين شخصية الشاعر المبدع رقيق الحس والعبارة، والأستاذ العالم العارف الخبير بأسرار اللغة.

وفوق كل ذلك يظلُّ بشير عبدالماجد، صوتاً شعرياً متفرداً، يجسد الألق، ويحكي روعة البيان وسحره، فقد خطَّ يراعه فرائد لا تضاهى، وأثبت للشعر السوداني مجدًا لا يقلل من وقعه كونه ما زال مخطوطًاً لم يخرج للناس في دواوين مطبوعة، ولو تم ذلك لرأى الناس فرائد باذخة الجمال، شديدة الحضور والبهاء، والألق، ولاتخذ شاعرنا بشير مكانه في الصف الأول بين شعراء العربية المجيدين.

ويعيش بشير عبدالماجد في الخرطوم متوهجاً في ربيعه الخامس والسبعين، شاعراً تنبض كلماته بسحر الحياة وألقها، يكتب للحب فتوقن أنه شاعر الحسن، ويغني الحزن فتلفي الوفاء قصيدة ماثلة للعيان تفصح عن حزن خلاق يبث الشجن عاطفة مشبوبة تجاه من رحلوا، وخلفوا الحسرة، والأشواق لواعج تقض مضجع الشاعر، وتوشك أن تفتح حياته على ذاكرة مؤرقة تستثير في النفس أصداء الغياب.

ورثائيات بشير تعكس إحساسها المرهف، ووفاءه النادر لعلاقاته الإنسانية التي وثق عراها بروابط الصداقة والمحبة والإيثار، فهي تعبر بصدق عما يخالج نفسه من مشاعر نبيلة تنطوي على تجارب إنسانية تستحق الدراسة بما تصوره من ملامح حزينة تمس الشِّغاف، وتغوص بعيدًا في أعماق النفس.

والشاعر بشير يتمتع بقدر كبير من الذوق، والحسِّ الراقي، وشخصيته بسيطة، وأنيقة حلوة، وعلى مدى سنوات خلت تموج الحياة فيها، وتضطرب، ثم تصفو، وتستقيم، والرجل ما زال وفيًا لعلاقاته، وودودًا يلتقيك، فتسبقه إليك بسمة، وترحاب، ويحييك بكلمات تشع حبًا.

تدخل عليه مكتبه المهيب في جامعة أم درمان الإسلامية، فتلفى عبق المعرفة، ويشملك منه سمر الأنس، ورقة الوجدان، ورقيق العبارة، تقلب ناظريك على امتداد مكتبه الأثير، فيغريك تناثر كتب التراث العربي في انتظام بين يديه، ومن حوله تقبع العشرات منها فرائد يزدهي بها المكان، وتبدي عيون الأدب واللغة، وعبق السيرة، وتفاريق أخرى زاهرات تحقق الأنس، وتسرِّح بين ظلالها العين، وقد تدرك الشاعر في استراحة يطالع موقعًا على شاشة الحاسوب الذي وضع مائلاً أمامه بحيث يسمح باستراق النظر، وتأمل ملامح شخصية في رونق الزي السوداني، وسمرة يزينها بهاء الطلعة، وإشراق البسمة، وطول القامة، وأريحية النفس، وصمت تفرضه مواكبة الواقع ومسايرته على مواقع التواصل العلمي والاجتماعي الذي يأخذ الشاعر منه بنصيب وافر، ومؤثر في آن، وقد يسفر الزمان عن فكرة يجليها المكان، أوتضج بها اللحظة على وقعِ خطوات زائرة ملهمة.

والمتأمل يجد رابطًا قويًا بين شخصية الشاعر بشير وشعره، فهو رجل بسيط، ومحب للحياة، يسعى بين الناس بتواضع شديد، ويقبل عليهم بقلب كبير، ويتسع مكتبه للزائرين من طلاب علمه وأدبه، ومحبي

شعره، وطالبي أنسه، ومرتادي مجلسه، ويظلله مزاج شاعري يحكي الاتساق العجيب بين شخصية الرجل العامة، وبين الخاصة التي تلفيها في تضاعيف شعره ، وتبديه في ثوب العارف الغارق في تأملات الحس، والعميق في تصوره وتصويره، كل ذلك وهو بعيد كل البعد عن الضجة التي تحيط بحياة كثير من الشعراء.

ويعدُّ ارتباط بشير بالمكان من العلامات اللافتة في شعره، وهي كثيرة الورود، وتتجاوز قصائد الرثاء إلى موضوعات الشعر الأخرى، وتمثل (بخت الرضا) نموذجاً حيًّا لعمق ارتباط الشاعر بالمكان، وقوة عاطفته، وبراعة تعبيره، وطول نفسه:

كفكف الدمع ما يفيدُ البكاء   أنت ماضٍ غداً فكيف العزاء
أنت ماضٍ عن الدِّيار بعيداً   كيف ترضى وفي المضيِّ العناءُ؟!
ليت شعري إذا تناءَيتُ عنها   كيف يبدو صباحُها والمساءُ؟!
كيف تبدو الدّويم[5] إنَّ رضاها[6]   في فؤادي مكانُها الحَوْباءُ؟!
قد قضيتُ الشباب فيها حميدًا   وروتني من الهوى أثداءُ
وَشَبَبْتُ الغرام فيها عنيفاً   أكتِّم السِّرَّ مالهُ إفْشاءُ
وتغنيتُ بالعيون شجيًّاً   أوثقته بقيدها الكبرياءُ
وترشفتُ والبنفسجُ كأسي   قبلات مزاجُها الأنداءُ
ونظمت القريض فيها عقوداً   تفتديها بعمرها الحسناءُ
وعرفت الرِّفاق فيها وكانوا   أنجُمَ الليل قد جَلَتْها السماء
إيه بَخْتَ الرِّضا وأنتِ قَنَاةٌ   لم تُلِنْها بعصفها الأنواءُ
يا أخلاي إن مررتم بداري   آخر الليل وانبرت أصداءُ
فقفوا ساعة هناك وحيُّوا   ذكرياتي فأنتم الأوفياءُ
واذكروا الشاعر النحيل المعنَّى   وأبا البشر حين يحلو النداءُ[7]

ورثاء بشير يتميز بالصورة الاحتفائية التي تشع من بين مظاهر الحزن العميق؛ لتعطي ملمحاً استثنائياً يميز قصيدة الشاعر عن السائد، ويكسوها ألقاً:

كنا نراك وأنت تسطَعُ بيننا قمرَ السماء وشامخَ الأطواد

ولقد عرفتك شاعراً متفرداً جزل القريض وصادق الإنشاد(8)

ومن ذلك قوله:

ومسرَحُ الشعر ماست فيه مشرقةً أخت الرشيد عليها الدُّل والخفرُ(9)

ومما يميز شعر بشير في هذا الجانب براعة البناء التصويري، واستدعاء التفاصيل الحميمة التي جسدت العلاقة الإنسانية، وشكلت مساراً جديداً في بناء قصيدة الرثاء يتمثل في الخروج عن المألوف، وظهور الصور الاحتفائية، واستدعاء ذاكرة المكان، واختيار عناوين لقصائد الرثاء، تبتعد عن معاني الرثاء المباشرة.

والحزن في شعر بشير عبدالماجد حزنٌ خلاق، يصوِّرُه الجانب الاحتفائي، ويترك فيه بصمة خاصة، تميز شعره عن شعر غيره، وتجعل من الحزن فيه قيمة خلاقة، تعمل إلى جانب عناصر البناء الفني على خلق صور شعرية جاذبة تضفي على نصوص الشاعر ألقًا، مفاده أن الحزن في شعر بشير لا يعني البكاء، ومقاساة الحرمان، وبثِّ الشكوى، وإنما هو مبعث قوة الشاعر، وتماسك بنائه الشعري وعذوبته.

والحزن في رثائه يمازج مشاعر إنسانية نبيلة، ويعطي نصوصاً شعرية تعتمد الإيماء والتأمل، وتبتعد عن المباشرة التي تحكي الفراق، وتبثُّ الحزن على فقد الأعزاء، وإذا كنا نصدر في قراءة نصوص الشاعر عن اقتناع تام بأهمية الولوج من بوابة اللغة فإننا نتفق مع فوزي عيسى فيما ذهب إليه من ضرورة الأخذ بمناهج أخرى قدمت إنجازات في هذا المجال تتصل بعلم الاجتماع من خلال مفهوم (الاتصال الأدبي)، و(نظرية التلقي) وغيرها(10).

القراءة النقدية:

1-1 مدخــل:

تـأتـي نصوص الشاعر بشير عبدالماجد في رثـاء رمـوز أدبية وفكرية لها ثقلها العلمي والثقافي، ونتاجها الأدبي والشعري والفكري في السودان، وتربطها علاقة خاصة بالشاعر، وثَّقتها قصائد شديدة الخصوصية والتنوع، وهـي قصائد جياد تستدرج الناقد المتأمل، وتدعوه إلى سبر أغوارها بحثًا عن خصائصها الفنية والدلالية التي تجعل منها فرائد في مجال الرثاء، تتسم بالسلاسة، والترابط، وتتوحد فيها الدلالات، فتضع الشاعر أمام لحظة الفراق الموجع، وتخرج كلماته من معجم يدور في حقل دلالي هو: الفراق، والبكاء، والرحيل، والرثاء، والأفول، والحزن، والعزاء، واللطم، والتشييع، والنائبات وغيرها.

والمعجم الشعري في رثائيات بشير يتواشج مع لغة تتولد عن اتساع الرؤية التي تفتح التعبير الشعري على صور متنوعة يعززها الشاعر بإشارات تجعل من رثائه تجربة غنية بالخصائص الفنية والجمالية، التي تُعلي من قدر نماذجه، وتبديها نصوصًا بالغة الجودة، وشديدة التأثير والإبهار.

ومن اللافت براعة الشاعر في التحرر من ملامح الرثاء العامة التي تفرضها لحظات الحزن التي تسيطر على الشعراء فتؤطر صورهم الشعرية في قوالب خاصة من الحزن لا يخرج الشاعر منها إلا ليعود من باب البكاء، وذكر مناقب الفقيد، وتضمين الحكمة، واستدعاء ذاكرة الماضي.

والرثاء في شعر بشير تكسوه لمحة حزن عامة تبهرك معها براعة الشاعر في التخلص من مرارة الإحساس ببناء جسر تصويري تتلاحق عبره الصور الشعرية بكثافة، تفتح الأفق نحو رحابة تجعلنا نخالف

المقام الحزين إلى درجة التلذُّذ بما تبدع قريحته المتوهجة من حوار إبداعي ماتع، هو أقرب ما يكون إلى صور احتفائية بهيجة.

ولعل مرد ذلك إلى أثر شخصية الشاعر المتفائلة على شعره؛ فهو شاعر مِمّراح، شديد التفاؤل، يتخير في رثائه اللغة الرشيقة، ويبحث من بين ذاكرة الماضي، وتأملات الحياة الأبدية عن ملامح مغايرة لا يُكتفى بالحزن فيها تعبيرًا عن فداحة الخطب، وإنما يسلك إلى ذلك طريقاً يخالف السائد، ويجعل من رثائياته فرائد في ديوان الشعر السوداني.

وتحاول هذه القراءة النقدية الكشفَ عن القيم الفنية التي تنطوي عليها قصيدة الرثاء عند شاعرنا، ومن ثمَّ بيان قيمتها التعبيرية والشعورية، وتحديد مكانتها تبعاً لذلك بين نظيراتها، ومحاولة تحديد ما يمكن أن تضيفه إلى حركة الشعر السوداني والعربي، وقبل هذا كله محاولة إنصاف شاعر لا يقل قامة عن أفذاذ شعراء العربية المعاصرين ممن طبقت شعرهم الآفاق.

وتقتضي الأمانة أن نشير إلى أن الشاعر إلى جانب عوامل أخرى رضي لنفسه أن يظل بعيدًا عن الأضواء لا يتجاوز شعره اللقاءات العابرة التي تسمح بها مناسبات خاصة، وعبر صفحته على موقع التواصل الاجتماعي التي أنشأها مؤخراً في العام (2012م)، وهي مجالات محددة لا تعبر بتجربة الشاعر إلى رحاب هو أحق أن يكون فيه وبه ملء السمع، ذلك بما توافرت عليه قصيدته من عناصر بناء شعري راقٍ تسلم المتلقي إلى المتعة، وتشده إلى عوالم شعرية ماتعة، كان حقها الجمع والنشر في ديوان يتيح قراءة شاعر متفرد اختط لنفسه منهجاً مغايراً في التعبير عن الذات.

2-1 عناوين القصائد الثلاث:

إذا كان العنوان مفتاح القصيدة، فإن عناوين قصائد الرثاء في شعر بشير تمثل هروباً واضحاً من حقيقة الغياب، وتقبل الواقع الجديد الذي يفرض الفراق مكان اللقاءات الحميمة، ويقتضي تحولاً كاملاً، حيث ذاكرة الماضي التي تعج بالحياة، وقتامة الحاضر الذي يؤول إلى فراغ.

وكأني بالشاعر بشير عندما اختار لقصيدته في رثاء عبدالله الشيخ البشير عنوان (شيخ شعراء السودان) كان يستحضر قيمة الفقد، وفداحة الخطب، لهذا صرف العنوان عمَّا يحيل إلى الرثاء، واختار استدعاء اللقب الأثير الذي عرف به الشاعر في حياته، وكأنه يتحاشى الموقف بدفع الإحساس، وعدم التعبير المباشر، ويؤجل ذلك حتى في مطلع القصيدة الذي لا يتضمن تصريحاً مباشراً، وإنما يتوسل بالتشبيه، والاستعارة للإفصاح عن حزنه على شيخ الشعراء السودانيين وعميدهم:

بناتُ الشعرِ بعدَكَ عاقراتٌ وليس لهُنَّ مولودٌ جميلٌ
وروضُ الشعرِ فارقه المغَنِّي وغادردوحَهُ الشيخُ الجليلُ(11)

ومثل ذلك يفعل في رثاء العلامة عبدالله الطيب، حيث اختار لقصيدته عنواناً أبعد ما يكون عن معاني الرثاء (بهجة الدنيا وواحدها)، فالعنوان ينقلنا إلى جوٍّ احتفائي، تمتزج فيه البهجة بالتفرد، ولا تكاد تستشعر حقيقة الموقف إلا عند ما يطالعك النص:

حُزنًا عليك قلوبُ الناسِ تنفَطِرُ يا مَن تُشَيِّعُهُ الآياتُ والسُّوَرُ
فسَّرتَ أنت كتابَ الله فابتهَجَتْ بما تردِّدُهُ الآصالُ والبُكَرُ(12)

وما إن ننهي قراءة البيت الثاني حتى تتبدى حقيقة ما تضمنه العنوان من إشارة إلى بهجة الدنيا، يتبع ذلك سيل من النعوت التي تعلي قدر الفقيد، وتجلي تفرده.

وترتفع وتيرة الحزن في رثائيات بشير، ويملأ صداها نفس الشاعر المكلوم، فلا يجد من عبارات التأسي غير (أخي دشين) عنواناً وملاذاً للحقيقة الغائبة الحاضرة القاسية التي تملأ الوجدان، ولا يجد الشاعر منها فكاكاً بل هو أحوج ما يكون إلى أن يشيد منها جسراً لعبور واقعه النفسي الكئيب في غياب رفيق دربه، ووداع صنو روحه الشاعر بابكر البدوي دشين.

وعنوان (أخي دشين) يؤكد ما أشرنا إليه من ملاحظة هروب الشاعر من دلالات الرثاء المباشرة، واختياره ما يحيل إلى بقاء علاقته بمن فقد من الأعزاء، ولعلَّ قيمة عنوان (أخي دشين) تكمن في أنه اختير بعناية فائقة، جعلت منه مفتاحاً جوهرياً - إن جاز التعبير - ينقل المتلقي منذ البداية إلى عالم النص، ويضعه في أجوائه الخاصة التي يفاجئنا بها المشهد السردي في مطلع النص:

لَطَمَتْ عليك خدودَها الفُصْحى التي فقدتْ بفقدكَ قبلةَ القُصّادِ

وبكى النُحاةُ عليك كنتَ نديمَهُم ورأوك بينهمُ من الأندادِ

أما العَروضُ فشيَّعتك بحورُهُ مَفْجوعةَ الأسبابِ والأوتادِ(13)

ويتواصل المشهد البكائي إلى أن يسلمنا إلى تلخيص فكرة العنوان التي ضمنها الشاعر البيت الثالث الذي مهدَّ له بقوله:

بيني وبينك يا دُشَيْنُ مشاعرٌ ومحبةٌ بقيتْ على الآمادِ

بيني وبينك يا دشين قصائدٌ مَيَّاسةٌ في أبهجِ الأبرادِ

خمسون عاماً ما لقيتُك يا أخي إلا ومنك ظَفرتُ بالإسعادِ(14)

فالإشارة في البيت الأخير تؤكد رسوخ العلاقة الأثيرة وامتدادها وصفاءها بالرغم من اختلاف السنوات وطولها الذي لم يزدها إلا تجدداً وألقاً، وفي ذات الوقت تعزز العنوان، وترجح ما تضمنه من صدق، وثبات.

وخلاصة القول: إن عناوين قصائد الرثاء عند الشاعر تنقلنا إلى جو خاص لا يتطرق فيه الشاعر إلى فكرة الموت، وإنما تطغى عليه مشاعر حميمة، يمتزج فيها الحب بالأمل والرجاء، ويظل الغائب حاضرًا يناجيه الشاعر، وكأنه ما زال ماثلاً أمامه.

3-1 مقدمات القصائد:

يفتتح الشاعر قصيدته في رثاء عبدالله الشيخ البشير بقوله:

بناتُ الشعر بعدَك عاقراتٌ ... وليس لهُنَّ مولودٌ جميلٌ
وروض الشعر فارقه المغني ... وغادر دوحه الشيخ الجليل
تعثرت المعاني في لساني ... فهب لي من قريضك ما أقولُ
مفاعلتن مفاعلتن فعول ... عليك نحيبُها أبدًا يطول
بذرت الفن في الأوتاد منها ... وأخرج شطأه السبب الثقيلُ
بكيت بها رفاقك حين ساروا ... إلى وطن يطيب له القُفولُ
بها عاتبت مجذوبًا تولى ... ولم يصحبك إذ أزف الرحيل
(ولست كما ذكرت مضاع حق) ... وكيف... وأنت للسودان نيلٌ
عطاؤك أنت للأجيال علمٌ ... وأخلاقٌ وأخيلةٌ بتول
وأجر العلم ليس له انقطاع ... ويبقى بعد موتك لا يزول(15)

يكشف النص - في بدايته - عبر مستوياته اللغوية عن توقف القصائد الجياد بموت الشاعر، ويقدم الشاعر في ذلك برثاء الشعر بعد غياب قيثارته التي فارقت روضه بمغادرة الشيخ الجليل، وقد اهتم الشاعر بصرف نظر المتلقي عن رثاء الفقيد إلى رثاء الشعر في البيت الأول، ورثاء المعلم في البيت العاشر، في محاولة رسم الصورة الكلية التي يخلع فيها على الفقيد مظاهر إنسانية تصور حب الناس له:

وحَقُّك في قلوبِ الناسِ حبٌّ ... تَضَوَّعَ عِطْرُهُ النَّضرُ البَليلُ(16)

وحفظه كتاب الله تعالى :

حَفِظْتَ كتابَه وذَبَبْتَ عنهُ وعن لُغَةٍ يُحارِبُها الدَّخيلُ(17)

ومدحه الرسول صلى الله عليه وسلم:

وفي مدْحِ الرسول نشرت شِعرًا يُسَرُّ به و يرضاهُ الرسولُ(18)

وإن أكثر ما يميز هذه الافتتاحية مجتمعة توحد الجوِّ النفسي الذي تشعه القصيدة، وانسجام المعاني على اختلاف الصور التي تتوحد في رسم مآثر شيخ شعراء السودان في بناء مسترسل يخلو من الإشارات المباشرة في رثاء الفقيد؛ فالصورة التي افتتح بها نصه في رثاء الشعر تقابلها أخرى تصور الألق الشاعري في مدح النبي، صلى الله عليه وسلم، وتبين عن مولود بنات الشعر الجياد، وهو ما (يُسَرُّ به، ويرضاه الرسول) عليه أفضل الصلاة، وأتم التسليم.

وتسود افتتاحية القصيدة الأفعال الماضية التي هي صوت الشاعر الذي ينوب عن إحساسه بالغياب (فارقه، غادره، بذرت، أخرج ...)، وهي – أي الأفعال الماضية – لا تلبث أن تقود المتلقي إلى الحال الذي يسيطر على الشاعر، وتنقل له ذات الأحاسيس فتبقيه في قبضة الصورة الكلية وسيطرتها التي تثير الحزن في كوامن النفس، وتبث في القصيدة دلالات الموت التي تحتشد دون أن يعمد الشاعر إلى إيرادها مباشرة، وإنما يكتفي بإعطاء دلالات موحية، فعقم بنات الشعر يستدعي صورة غياب شيخ الشعراء، وغرسه الفن تقابله صورة موت الشعر. وهي في جملتها تعبر عن إدراك الشاعر حقيقة أن الموت واقعٌ، وأن لا أحد إلى بقاء، فهو لهذا يبتعد عن المباشرة، ويجهد في استحضار صور شعرية متلاحقة في حوار إبداعي يتحرر من ملامح الرثاء التقليدي.

ويبني الشاعر مقدمة قصيدته الثانية في رثاء عبدالله الطيب على مفارقة واضحة بين العنوان (بهجة الدنيا وواحِدها)، وبين أول كلمة (حزناً):

حُزناً عليك قلوبُ الناسِ تنفَطِـرُ يا مَن تُشَيِّعُهُ الآياتُ والسُّورُ[19]

فالعنوان يقرِّرُ حقيقة ويؤكدها، فهو مكوَّن من جزأين: بهجة الدنيا، وواحدها، ويوحي بدلالات تشير إلى نضارة الحياة وزينتها، وهي دلالات فيها من الاحتفاء والشمول الكثير، ويأتي الجزء الثاني أكثر تحديداً، وقطعاً بأن دلالة بهجة الدنيا مقصورة على عبدالله الطيب، وهو واحدها، المتفرد بها من بين الناس.

وتأتي الكلمة الأولى من القصيدة (حزناً) تحمل في طيَّاتها مفارقة واضحة تقرر حقيقة ما أشرنا إليه حول بناء العنوان من قبل الشاعر، فهي تطل إثر عنوان - مخادع - يبديها في صورة تجسد فداحة الخطب في بهجة الدنيا وواحدها الذي يحيل غيابه الحياة إلى سكون موحش يوحي بالإقفار، وهو إحساس يعمقه الشاعر بدلالة تشييع الآيات الكريمة، والسور المباركة له، وفق ما جاء في البيت السابق.

فتحول الخطاب الشعري من انفطار قلوب الناس إلى مشاركة الآيات الكريمة، والسور المباركة في تشييع الفقيد، يبدي براعة الشاعر في تعزيز الإحساس بقيمة الفقيد، ويشي باحتياج الشاعر النفسي لمن يشاطره مشاعر الحزن، ويقاسمه آلام الفراق الأبدي.

ويحمل البيت الثاني في طياته مغزى عنوان النص، بتعليل ابتهاج الدنيا، الذي هو مرهون ومقرون بابتهاج الآصال والأبكار التي أحياها عبدالله الطيب، وعمرها بتفسيره كتاب الله تبارك وتعالى، وفي هذا إشارة لقوله تعالى: ﴿**... إن قرآن الفجر كان مشهوداً**﴾[20]، جاء في تفسير ابن كثير ﴿**وقرآن الفجر إن قرآن الفجر كان مشهوداً**﴾ فيشهده الله، وملائكة الليل، وملائكة النهار[21]، وهو ارتباط يستصحبه الشاعر، ويعنيه عندما يقول:

فسرت أنت كتاب الله فابتهجت بما تردده الآصال والبكر

(صدِّيقُ) يقرأُ والأرواحُ خاشعةٌ وأنت تشرحُ حتى يفهمَ الحَجَر[22]

وتفسير عبدالله الطيب للقرآن الكريم جاء مصحوباً بتلاوة الشيخ صديق أحمد حمدون التي تبث الخشوع، وتهيئ النفوس لتلقي معاني كلام الله تبارك وتعالى، وفي ذات السياق يورد الشاعر الأبيات متتابعة في بيان عظمة الفقد لارتباطه بتفسير كتاب الله سبحانه وتعالى، وقدرته على الإقناع، ثم بيان سعة علمه، وإحاطته بمعارف شتى:

وكلُّ علمٍ يراه البعضُ ملْكَهُمُ إن خُضْتَ فيه فأنتَ الصَّارِمُ الذَّكَرُ

الطِّبُ والفنُ والآثار يذهلُهُم حقًّا حديثك عنها وهو يزدَهر[23]

وتؤدي الضمائر في بناء البيتين أثراً فاعلاً، حيث يطلق الشاعر خطابه، وكأنه إزاء الفقيد الغائب الذي ظلَّ ماثلاً في وجدان الشاعر وقلبه، وحاضراً حضوراً طاغياً، وهو حضور يسعى الشاعر لتوسيع دائرته فيقول:

وكلُّ قُطْرٍ إذا ما جئتَ زَائرَهُ تاهتْ منابِرُهُ وانتابها البَطَرُ

والنَّاسُ حولَكَ أبصارٌ وأفئدةٌ وأنت فيها على التَّأثيرِ مُقتدرُ[24]

فالبيتان يصوران قدرة عبدالله الطيب، على جذب الناس واستمالتهم، وهذا المعنى يمكن أن يقرأ في تناص مع المعنى الذي عبر عنه الشاعر العباسي البحتري في مدح المتوكل، ووصف خروجه يوم العيد:

حتى طلعتَ بضوءِ وجهك فانجلى ذاك الدجى، وانجاب ذاك العثير

وافتن فيك الناظرون فإصبع يُوْمَا إليك بها وعين تنظر[25]

وقد برع الشاعر بشير في تصوير مكانة عبدالله الطيب، وإظهار سعة علمه:

و(فأسُ) تشهدُ أن اللهَ أكرمَها بالنيل عَذبًا إليها سَاقَهُ القَدرُ

وعاهِلُ المغرب المعمورُ مَجْلسُه أدناك منه وأصغى كلُّ من حضروا

ومُرشِدُ الشِّعر طَه الفَذُّ قَرَّظَه وقال فيه نفيسُ الدُّر مُنتثر

أبْرَزْتَ فيه بحورَ الشعر فاتنةً عذراءَ قبلك ما إن مسَّها بَشَرُ

إن الخليل قديمًا كان أنْجَبَها لكنَّها بقيتْ في الخِدْر تنتظرُ
وأسلمتْكَ عَصِيّاً من أعنَّتها فبتَّ مُنتشياً تعدو بك الفكرُ(26)

فقد استطاع الشاعر بشير أن يرسم صورة في غاية الإبداع تُجَسِّدُ ما أفاء به عبدالله الطيب على جامعة فاس من علم امتد ليزين مجلس عاهل المغرب، وينتزع من ناحية أخرى اعتراف طه حسين عميد الأدب العربي بكتاب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) وتقريظه، ويلمع الشاعر في أسلوب رفيع لطرافة فكر عبدالله الطيب، وجدته في طرح أفكار الخليل العروضية، وتحليلها، ولعل الشاعر أعطى ببراعة تصويره المتلقي صورة تعظم فيه الإحساس بقيمة فقد العلامة عبدالله الطيب، وتجعله يشارك الشاعر مشاعر الغياب.

أما القصيدة الثالثة (أخي دشين) فقد احتوى مطلعها على ملامح غنى فني أسهب الشاعر معه في عرض تأثير فقد دشين على ضروب العلم ومنارات التعليم:

لَطَمَتْ عليك خدودَها الفُصْحى التي فقدتْ بفقدكَ قِبلةَ القُصَّاد
وبكى النُّحاةُ عليك كنتَ نديمَهُم ورأوك بينهمُ منَ الأَنداد
أما العَروضُ فشيَّعتك بحورُهُ مَفْجوعةَ الأسبابِ والأوتاد
يسَّرتَ أنت عسيرَهُ وبذلتَهُ للدَّارسين وطابَ للوُرَّاد
والمجمعُ اللغويُّ أظلم ليلُهُ إذ غبتَ عنه بفكرك الوقَّاد
يا وارثاً علم الخليل وسيبويه ومُغرمًا بخزانة البغدادي(27)

ودشين - رحمه الله تعالى - واكب التراث العربي، وظل منحازاً له بإدراك، ووعي كبيرين، واستطاع مسايرة التطور الذي استدعته الحياة الحديثة بتحولاتها الاجتماعية والثقافية، وتناغم مع كثير من صورها، وكان صاحب ذائقة عالية، وفكر ثاقب، وتواضع جم، وهو ما ألمع إليه الشاعر بشير عبدالماجد في مطلع نصه الذي يتوجه فيه إلى دشين

بخطابه الشعري، ونلاحظ أن الشاعر غيّب شخصيته، ولم يظهرها إلا في البيت الخامس عشر:

حُزنِي عَلَيْكَ مضاعَفٌ وكأنَّمَا ضُرِبتْ عليَّ الأرضُ بالأَسْداد(28)

وكأنه يستبطن الفراق الأبدي، فطفق يسرد رحلة دشين في الحياة الزاخرة بالعلم، والمواقف العظام، وتتداعى ذاكرته في سرد صور من الجمال رائعة يتبدى فيها دشين معلِّما ومَعْلَمًا من معالم الفكر، ويظل الشاعر معها مختفيًا خلف الضمائر بما يعكس إحساسه بالرحيل لتعود ذاته تتجلى في قوة تؤكد حضوره، وقد لفه الحزن (حزني عليك مضاعف).

ويبدو الشاعر في صورة الصديق الحميم، والأخ المكلوم:

بَينِي وبَينَكَ يَا دُشَيْنُ مَشاعِرٌ ومَحَبَةٌ بَقِيَتْ عَلَى الآمَادِ

بيني وبينك يا دشين قصائدٌ مَيَّاسَةٌ في أبهجِ الأَبْرَادِ

خمسون عاماً ما لقيتُك يا أخي إلا ومِنْكَ ظَفِرتُ بالإسْعادِ(29)

( )وهو إحساس يقوده خيط رفيع ينسج في القصيدة وحدة الجو النفسي الذي يعبر عن ارتباط أجزائها، ولا يكتفي الشاعر في ذلك ببناء المطلع منفرداً، وإنما يبثُّ الارتباط في القصيدة كاملة، وهو ما نلفيه عندما نتتبع صورة الأخ المكلوم في الأبيات الثلاثة، ونجد لها أثراً متتابعاً يظلل النص إلى خواتيم القصيدة حيث أصداء الفاجعة التي تجعل من رثائيات بشير عملا فكريّاً وشعورياً متنامياً:

يا صاحبي وحبيبَ قلبي والذي ذكراه تنسخُ فُرْقَةَ الأجْسادِ

مَالِي سِوَى دَمْعِي عَلَيْكَ وحَسْرَتِي وطويلِ فَقْدِي يَا أَخِي مِنْ زادِ(30)

وهذا الحوار تتمحور حوله فكرة العلاقة بين الصديقين الأخوين، بل ويقود توجيه النص في حوار الشاعر مع الذات، والفقيد إلى نهاية القصيدة.

وقد اقترن شعر بشير في مطلع القصيدة، وما تبعه - كحال رثائياته بعامة بعاطفة جياشة قوية وصادقة تخبر عن مرارة الشجن، وتزكي لواعج الفراق في مواجهة الواقع الجديد الذي يوحي المكان فيه بالفراغ، ويكتسي الزمان باللوعة، والشاعر بين المكان والزمان يتدثر رقة إحساسه، ويكتوي بنيران الموقف المفعم بالحزن، وصدى النفس الحزينة المعذبة.

1-4 فلسفة الشاعر في بناء الصورة:

استطاع الشاعر - في نماذجه الثلاثة - أن يضعنا أمام حقيقة إحساسه بمن فقد من الأحباب، وجسد ذلك في قدرة فائقة على التصوير التقطت الموقف، وألقت عليه عاطفة وانفعالاً خاصاً، وضعنا بين زمنين متناقضين: زمن عاشه الشاعر هانئاً بين أحبابه، وزمن مفعم بمرارة الإحساس بعد الرحيل، فالأول يعبر عنه بيته:

أعبدَالله كُنْتَ لَنَا إمَامَاً   وكُنَّا مِن شُمُوخِكَ نَسْتَطِيلُ(31)

والثاني يتجلى في قوله :

(زمانُ الشِّعرِ يا مَولايَ ولَّى)   وشمسُ الشِّعرِ أَدْرَكَهَا الأُفُولُ(32)

فالكلمات التي تشكل الصورة في شعر بشير تتميز بالسهولة والبساطة التي لا تستعصي على المتلقي، بل تساعده على فهم النص، ومشاركة الشاعر المضمون والإحساس، فالألفاظ موحية تقدم تمثيلاً حسياً راقياً يجسد المشهد الحزين في صور وصفية ماتعة، تُجْلي أعماق نفس مفجوعة برَّح بها الغياب، وأقض مضجعها الفراق.

وشيخُ الشعرِ سَارَ إلَى جِنَانٍ   يُكَرَّمُ بينها أنَّى يَجولُ
يُغازلُ مِن حِسانِ الحُورِ أَلْفَاً   ويحلو بينهنَّ له الهديلُ
ومِنْ أنْهَارِ خَمْرِ الخُلدِ يُسْقَى   ويُعْجِبه المزاجُ الزَّنْجبيلُ

ونسمعُ نحنُ والأحزانُ تَطْغى وفـوداً لـلـعـزاء لـنـا تـقـول
هـي الـدنـيـا نـمُـرُّ بـهـا ضُـيـوفاً ويبقى الذِّكرُ والباقي فُضُولُ(33)

على أن الأبيات الثلاثة الأولى تجلي بوضوح ثقافة الشاعر الدينية، وتظهر ما أحدثه النص القرآني المعجز من أثر بهيج في السياق الشعري؛ فالشاعر الذي افتتح النص بدلالات الحزن والغياب، خرجت به صلته بالقرآن الكريم إلى عوالم أخرى أكثر رحابة، وأقدر على رسم صورة خلاص آني يشع البهجة بعد حزن في نفس الشاعر، ويبدي الشيخ في صورة احتفائية، تخالف السائد عند كثير من شعراء الرثاء، ولعلها تصلح أن تكون ملاحظة عامة على ما تناولنا للشاعر من نصوص تؤكد غلبة شخصية الشاعر المتفائلة على شعره التي تبحث من بين صور الماضي عن كل ما هو بهيج من ذلك قوله في قصيدته (أخي دشين):

بيني وبينك يا دُشَيْنُ مشاعرٌ ومحبة بقيتْ على الآماد
بيني وبينك يا دشين قصائدٌ مَيَّاسةٌ في أبهجِ الأبراد
خمسون عامًا ما لقيتُك يا أخي إلا ومنك ظَفِرتُ بالإسعاد(34)

فإذا تأملنا الألفاظ: (مشاعر، محبة، قصائد، مياسة، أبهج، الإسعاد)، وهي في الرثاء، أدركنا حقيقة ما ذهبنا إليه من غلبة التفاؤل، وسيادة الاحتفاء في تجربة الشاعر، فلا ظلال في الألفاظ توحي بقتامة النظرة، ولا إيحاء إلى مأساة، وإنما روح تفاؤل تبث الجمال في كل ناحية.

ومن المهم ذكره أن الصور الاحتفائية التي تشرق بها نفس الشاعر بشير، وتبديه متماسكاً لا تعدو أن تكون محاولة منه للانعتاق من الواقع المرير الذي خلفه غياب الأحباب، ولهذا فهو لا يلبث أن يتحول إلى مواقف أخرى (ونسمع نحن والأحزان تطغى) لا يركن معها الشاعر لحزنه، وإنما يعمل على بث الصور المشرقة من حياة من غادروا

الفانية، في محاولات متلاحقة أريد بها كسر قيد الحزن المعتمل في داخله، ولهذا يظل الصراع الخفي مستمراً بين واقع الفراق الذي تدور أحداثه في ذاكرة الماضي، ورؤية الشاعر النابعة من روحه المتفائل:

وذِكْـرُ الشَّيخِ في الدنيا كتابٌ   نُطالِعُه فَتُمتِعُنَا الفُصولُ(35)

ومما يلفت الانتباه في رثائيات بشير قوة البناء التصويري الذي يحكي براعة الشاعر، واقتداره في نسج مؤثر تتكاثف فيه الصور، وتتنوع بالقدر الذي تتوهج معه الذاكرة، استحضاراً لأدق التفاصيل التي أضاءت رحلة عمر ملأه بالجمال:

لقيتُك آخرَ الأيام تَشدو   وتهزَأ بالخُوبِ إذا تَصولُ(36)

وهذا دأب الشاعر بشير، يستدعي المواقف التي مرت ولا ينفصل أبداً عن ذاته، ولعل ذلك أحد أسباب إيراد المشاعر الحرى، والعاطفة الجياشة المشبوبة التي تظهر مع أي جملة شعرية، وصورة تفيض حساً راقياً قوامه الصدق الفني، والعاطفي، وهي فوق كل ذلك متسقة تحقق الانسجام، والتوافق الفني، والجمالي على مستوى الإيقاع، والفكرة، والصورة.

ومن المكونات الرئيسة في بناء الصورة عند بشير المكان، فهو يؤدي قيمة إنسانية تحقق الارتباط العميق المعبر عن خصوصية العلاقة بينه، وبين من غادر من أحبابه:

والمجمعُ اللغوي أظلم ليلُهُ   إذ غبتَ عنه بفكرك الوقَّادِ

والجامعاتُ عليك طال نحيبُها   قد كنت فيها واحدَ الآحادِ

والمعهدُ العلميُّ كنت زعيمَهُ   زمنَ الحُروب عليه والأحقادِ

في (الفرع) كنتَ أمامَنا وإمامَنا   ولركْبنا في البيد كنت الحادي(37)

وتعد الصورة في شعر بشير من أهم العناصر الفاعلة التي أكسبت النص حيوية، واستطاعت أن تنقل أحاسيس الشاعر ومشاعره، وترسم

مواقفه النفسية والوجدانية من خلال صور تمور بالحركة، وتصل الماضي الغائب، بالحاضر الباكي عبر لغة تصويرية تقوم أبياتها على إيقاع شعري له وقعٌ خاص في نفس المتلقي.

وهناك عوامل كثيرة أدت إلى خلق الانسجام بين أجزاء الصورة في شعر بشير، منها: اختيار الألفاظ المتسمة بالسهولة، والمألوفة الخالية من التعقيد المعنوي، من ذلك خاتمة قصيدته في رثاء العلامة عبدالله الطيب:

يا طيِّبَ القلبِ عَفواً عن محاولتي ... أبياتُ شعري عن التَّقْصيرِ تعتذرُ
لولا المحبَّةُ ما سطَّرَتْ قافيتي ... ولا تَيَمَّمتُ لُجاً حَفَّهُ الخَطَرُ
وكنتُ أقنعُ بالأحزانِ تغمُرُني ... لكنَّ نفسي بأمْرِ الشعر تأتمرُ
والنَّفسُ أمارَةٌ بالسُّوء قد وصفَتْ ... وضعفُ شعري إلا فيك يُغْتَفَرُ
يا طَيِّبَ الأصلِ يا أستاذَ أمته ... كيف العزاءُ وأنت الشمسُ والقمرُ؟!
وأنت بهجةُ دُنيانا وواحدُها ... وغِبْتَ عنها فقل لي كيف نصْطبِرُ؟!
جزاكَ ربك عن قرآنه غُرَفاً ... من الجنان إليها أنت تبتكر
ثم الصلاةُ على سرِّ الوجود بها ... ننجو جميعًا إذا ما النَّاس قد حشروا
صلى عليه إلهي كلما تُليت ... (صلوا عليه) بها من آمنوا أُمروا
مع السَّلام تعم الآلَ كلَّهُم ... وصحبَهُ أبداً ما أورق الشجر(38)

ويبقى أن الشاعر بشير صنع خاتمة مؤثرة توسل في بنائها بصور شعرية تنضحُ رقة وعذوبة، وتعمق التفاعل مع الموقف الحزين الذي خالف المعهود من استدعاء الماضي، والبكاء إلى اعتماد صور شعرية جزئية موحية لم تسع إلى إجراء مقارنة تضاد بين الماضي والحاضر، كما أنها لم تغلق النص على استدعاء الماضي، وإنما حملت مناجاة ذاتية تَحلَّى الشاعر فيها بالبراعة، ومزج بين الخاص والعام في تجربة

تؤكد إلى جانب مثيلاتها مما أبدع الشاعر أن بشيراً شاعر متفرد له أسلوبه الخاص في بناء شعره وصوره على وجه التحديد.

نتائج البحث:

خلصت الدراسة في فلسفة الشعر عند بشير عبد الماجد إلى أن :

1 - عناوين قصائده ذات استراتيجية خاصة في صرف المتلقي عن معاني الرِّثاء، فهي لا تقف محايدة، وإنما تشارك بفاعلية في دعم موقف الشاعر الهارب من تقبل الواقع الجديد.

2 - قصائده تفصح عن شخصية متفائلة تتخلص من الحزن بالنفاذ إلى صور ماتعة تجسد مشاهد بهيجة تأخذ المتلقي إلى عوالم تجعله يخالف المقام الحزين متلذذاً بما تبدعه قريحة شاعر متفرد.

3 - المعجم الشعري لدى الشاعر يتواشج مع لغة تتولَّد عن اتساع الرؤية، وتعدد المصادر المعرفية، والثقافية، والفكرية؛ فهو تراثي ملم بأدق تفاصيل التراث العربي القديم، ومتفاعل مع بيئته المعاصرة.

4 - الارتقاء الفني والجمالي الذي أصابته قصيدته تحقق بتآزر عناصر بنائية قوامها: اللغة في جزالتها، والموسيقا في غنائيتها العذبة، وتطريبها العالي، والصورة في رسمها المواقف النفسية، والوجدانية التي تنقل أحاسيس الشاعر ومشاعره.

5 - يعد المكان من المكونات الرئيسة في بناء الصورة عند بشير، فهو يؤدي قيمة إنسانية تحقق الارتباط العميق المعبر عن خصوصية علاقته بمن غادر من أحبابه، وتعكس فلسفته في تصوير مواقفه النفسية، والوجدانية.

الهوامش

(1) أحد أعلام السودان في مجال الشعر، ولد في العام 1928م، وحفظ القرآن الكريم، ثم التحق بالمعهد العلمي بأم درمان، وحصل على الشهادة العالمية من كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر 1951م. كان رئيسًا لجماعة الأدب السوداني، واتحاد الأدباء السوداني (1977-1982م)، نال وسام الآداب من جامعة الخرطوم، والوسام الذهبي من الدولة للعلوم والآداب والفنون.

(2) ولد في العام 1921م في قرية التميراب غرب مدينة الدامر، تخرج في المدارس العليا بالخرطوم 1942م، وحصل على الدكتوراه من جامعة لندن 1950م، عمل محاضرًا بمعهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن، ورئيسًا لمعهد اللغة العربية ببخت الرضا، ومحاضرًا بكلية الخرطوم الجامعية، وأستاذًا لكرسيٍّ اللغة العربية بجامعة الخرطوم، ومديرًا لجامعة الخرطوم، ومديرًا لجامعة جوبا، وأستاذًا بكلية الآداب بفاس، وعضوًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، ورئيسًا لمجمع اللغة العربية بالخرطوم، له عدة دواوين شعرية، وأعمال أدبية ونقدية، وعدد من الكتب.

(3) ولد في العام 1937م، درس بمعهد أم درمان العلمي، وعرف فيه بمشاركاته الأدبية، والتحق بجامعة القاهرة فرع الخرطوم، وتخرج فيها في العام 1960م، ونال درجتي الماجستير والدكتوراه من جامعة الخرطوم، عمل بكلية بايرو الجامعية بكنو في نيجيريا، وعمل بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة (1397-1412هـ)، ثم غادر إلى السودان ليكون عميدًا لكلية اللغة العربية بجامعة أم درمان الإسلامية 1992م.

(4) بشير عبدالماجد: ديوان أصداء وأشواق (غير منشور): من قصيدة وداع بخت الرضا، نوفمبر 1970م.

(5) مدينة الدويم.

(6) معهد بخت الرضا.

(7) بشير عبدالماجد: ديوان أصداء وأشواق، من قصيدة وداع بخت الرضا، نوفمبر 1970م.

(8) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة أخي دشين .

(9) السابق : من قصيدة بهجة الدنيا وواحدها .

(20) ينظر فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة ، مصر منشأة المعارف بالاسكندرية، بدون رقم طبعة وتاريخ ، ص 22، 23.

(11) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة عبدالله الشيخ البشير ، شيخ شعراء السودان .

(12) السابق: من قصيدة بهجة الدنيا وواحدها.

(13) ديوان مع الأحباب الراحلين : من قصيدة أخي دشين.

(14) السابق: من قصيدة أخي دشين.

(15) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة عبدالله الشيخ البشير.

(16) السابق: من القصيدة نفسها.

(17) السابق: من القصيدة نفسها.

(18) السابق: من القصيدة نفسها.

(19) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة بهجة الدنيا وواحدها.

(20) سورة الإسراء ، الآية : 78.

(21) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق مصطفى السيد محمد وآخرون، القاهرة، مؤسسة قرطبة للطبع والنشر والتوزيع ، ط/1، 1421هـ - 2000م، 54/9.

(22) ديوان مع الأحباب الراحلين : من قصيدة بهجة الدنيا وواحدها.

(23) السابق : من القصيدة نفسها .

(24) السابق : من القصيدة نفسها .

(25) البحتري/ الوليد بن يحيى: ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مصر، دار المعارف، 1963م، 1072/2.

(25) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة بهجة الدنيا وواحدها.

(27) السابق : من قصيدة أخي دشين.

(28) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة أخي دشين.

(29) السابق: من القصيدة نفسها.

(30) السابق: من القصيدة نفسها.

(31) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة شيخ شعراء السودان.

(32) السابق : من القصيدة نفسها.

(33) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة شيخ شعراء السودان.

(34) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة أخي دشين .

(35) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة شيخ شعراء السودان.

(36) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة شيخ شعراء السودان.

(37) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة أخي دشين.

(38) ديوان مع الأحباب الراحلين: من قصيدة بهجة الدنيا وواحدها.

شعرية الضوء وتجلياته في ديوان قطرات من ظمأ للشاعر غازي القصيبي

مريم إبراهيم غبان(*)

مقدمــة:

يعتبر الضوء بنية أساسية في تشكيل العمل الفني، وتمثل الروائع الفنية التي خلدها كبار الفنانين التشكيليين أمثلة حيه لما يحدثه توزيع الضوء والظلال من تأثير عميق في المتلقي، فيما يسمى بـ «**الاستجابة الشرطية**»، وهي استجابة تحيل إلى الأثر الذي يتركه أي منبه من الموجات الضوئية في النفس[1].

وهذا بالاستناد إلى أبحاث أجريت في علم النفس، تؤكد أن الضوء له آثار سيكولوجية على الحالة المزاجية والانفعالية للفرد، من حيث الفرح والحزن والبرودة والسخونة، فقد وجدوا أن الضوء الأصفر يمنح الإنسان إحساسا بالدفء، والضوء الأبيض يريح العين ويمنح شعورا بالبرودة.

وأكثر هذه المعلومات قد جاءت بناء على تجارب أجريت في جامعات كبرى في الولايات المتحدة وكندا وإنجلترا وفرنسا وروسيا. وفي سياق هذا الأثر النفسي تجدر الإشارة إلى أن أساليب التعذيب في سجون النازيين الألمان ترتكز على العامل النفسي فيما أسموه بـ «**سجن المجانين**»[2] وهو بناء ضخم يحطم أعصاب الأسرى، عن طريق

(*) جامعة جدة / كلية العلوم والآداب بخليص.

تسليط أضواء مختلفة في حجرات أشكالها غريبة رُسمت على جدرانها صور بألوان لامعة فاتحة، فيصاب الأسرى بانحطاط كامل في قواهم العقلية جراء التعرض لهذه الأضواء.

أما على مستوى العمل الفني، فإن دراسة الضوء تشكل مرتكزا أساسيا في مجالات عديدة منها السينما والمسرح، والإشهار، والعمارة...، فالضوء في هذه الأعمال يُحمّل بدلالات تعمل على تحريك السلوك البشري تجاه فكرة محددة، والأمر هنا لا يتعلق بالمحفزات الطبيعية الخارجية للضوء، وإنما يستند إلى المخزون العقلي والنفسي بشكل يتم توظيفه في التقنيات الضوئية الحديثة.

جاء هذا بناء على استخدام علماء النفس تقنيات الضوء في التحليل النفسي، للكشف عن الشخصية فيما يُسمى بمقاييس تحليل الشخصية، وهي اختبارات قادرة على الكشف عن مكنونات النفس، وفي مقدورها تحديد نوعية المزاج والطباع والميول.

وهذه الأبحاث على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لتحليل العمل الأدبي، لمعرفة أبعاد الرمز الضوئي في النص عن طريق الإيحاءات النفسية التي يولدها الضوء فيما يظهر في النص من صور فنية، تستثمر البعد الرمزي في المكون الضوئي الكامن في غروب الشمس، وظلام الليل...

وعن طريق تتبع هذه المصادر الضوئية وكشف مضامينها، يتم التعرف إلى دورها في تشكيل شعرية النص، بحيث يمكن ترتيبها في منظومة جمالية ذات أبعاد سيميائية تحيل إلى وظائف دلالية يتشكل منها النص الشعري.

على أنه يجب أن ينظر للخطاب «باعتباره كلية معنى، كما يجب أن يكون منسجما»[3]، بحيث يدرك الموضوع من جميع الزوايا ويتقاطع مع إحساسات المتلقي المنتمية إلى الإدراكين: الباطني، والخارجي.

إن ما ترتكز عليه الصورة الفنية من قيم جمالية ذات صلة مباشرة بعنصر الضوء، وما تتضمنه من دلالات رمزية تستوعب الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية. تخوِّل للقارئ أن يعد ورود الدال الضوئي بكثافة في النص الشعري، ظاهرة فنية تستحق النظر فيها بتأمل ودراستها بعمق، للكشف عن أثر الدال الضوئي في الخطاب الشعري.

وذلك لأن توظيف مفردات الضوء في النص الشعري ينتج فضاء توتريا يتجاوز المسار الأبستمولوجي منذ الإحساس البدائي حتى الإشارة الإبلاغية، فيظهر حينئذ بعد آخر للمرئي، هو البعد الدلالي الذي تسمح خصائص الضوء بتكوينه.

وعلى الرغم من أن الفكرة التي تعتمد عنصر الضوء عاملا أساسيا في تكوين النص ليست جديدة، إلا أنها تغرينا بضرورة البحث عن جماليات أخرى، تخضع لشروط تجانس الظاهرتين: الطبيعية والنفسية، وذلك وفق رؤية نقدية تعالج خصوصية البنية الضوئية في ديوان (قطرات من ظمأ)، ذلك لأن قوام الضوء يختلف من نص إلى آخر.

وبناء على ذلك، تمَّ تقسيم البحث إلى أربع مباحث:

الأول: يتناول حد الضوء ومحدداته.

الثاني: الضوء علامة سيميائية.

الثالث: تجليات الضوء في البناء والمعمار.

الرابع: تمثلات الضوء، وأثرها في الخطاب الشعري.

والملاحظ من الناحية المنهجية أن تقسيمات البحث كلها لا تبتعد عن دلالة الضوء، حيث يحمل الضوء وظائف جمالية لها دورها في تشكيل الصورة الشعرية، وتأطير الأبعاد الزمكانية للتجربة الشعرية، بالإضافة إلى دورها في رسم الشخصية، وتشكيل الخطاب. ولكي نقدم دراسة متكاملة دعمنا المباحث بالشواهد الشعرية الملائمة، وذلك حرصا على توخي الوضوح المنهجي في التطبيق والتحليل.

أولا: الضوء: الحدود والمحددات:

لدراسة بنية الضوء في النص الشعري، لا بد من الرجوع إلى أصوله القديمة، لمعرفة تطور دلالاته المعرفية والجمالية، ومدى التزام النص الشعري أو انزياحه عن الموروث. وفقا لذلك سنعمد إلى تعريف الضوء لغويا وعلميا، وذلك تمهيدا لدراسة شعريةالضوء في مدونة الدراسة، ومن ثم دراسة المقومات النفسية والفنية له.

تعريف الضوء لغويا:

الضَّوءو الضُّوء: الضياء، وهو ما أضاء لك، وجمعه أضواء، وفي هذا المعنى استشهد الزجاج بقوله تعالى: ﴿كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوۡاْ فِيهِ﴾[4]، ويمكن أن يتعدى المعنى الحسي إلى معنى مجرّد يراد به الاستنارة[5]، أي الأخذ بالرأي والمشورة، لما ورد في حديث علي، كرم الله وجهه: «لا تستضيئوا بنارِ الكفَّار..»[6] أي لا تأخذوا برأيهم. **وضياء الشيء**: إنارته وإشراقه، يُقال: «**تَضَوَّءُ الشخص شيئا**»[7]: أي أبْصره في الضوء وهو في الظلام.

والألفاظ الدالة على الضوء كثيرة منها[8]: **البَريق**: وهو اللمعان، و**البَصيص**: وهو الضوء المتلألئ، و**البُلجة**: وهو ضوء الصبح، و**السَّناء**: وهو الضوء الساطع ومنه قوله تعال: ﴿يَكَادُ سَنَا بَرۡقِهِۦ يَذۡهَبُ بِٱلۡأَبۡصَٰرِ﴾[9]، **الشُّعاع**: وهو ضوء متفرق منتشر، والنُّور: وهو من أسماء الله الحسنى، و**الوَميض**: وهو ضوء لامع.

تعريف الضوء علميًا:

يُعرَّف الضوء من حيث تأثيره على النظر، على أنه الطاقة التي تجعل مصدرها أو الجسم الساقط عليها مرئيا[10]. وبما أن الضوء ظاهرة فزيائية طبيعية، لها أهميتها العظمى في الحياة، درسها العلماء ضمن بحوثهم العلمية منذ القدم.

والضوء في المصطلح العلمي: «**نوع من الطاقة الإشعاعية، التي تسببها مصادر الضوء، فتسير في الهواء على شكل موجات متعاقبة أحيانا، وعلى هيئة ذرات متتابعة أحيانا أخرى، وهي التي تمكن حاسة البصر من إدراك الأشياء وتمييز الألوان**»[11]. ويعرِّفه الحسن بن الهيثم بأنه: «**شيء مادي ينعكس على الأجسام المصقولة، وبأنه حرارة نارية تنبعث من الأجسام المضيئة بذواتها كالشمس أو النار**»[12]. وعلى هذا يُعتبر الضوء نوعًا من الطاقة الإشعاعية يقذفها الجسم المضيء على دفعات متتالية.

الضوء في الموروث الشعبي والديني وعلاقته بالمقومات النفسية:

لا يمكن أن ندرس الضوء في الشعر بعيدا عن الموروث الشعبي والديني؛ فالنور منذ القدم يرمز إلى الذات الإلهية. والملائكة تلحقهم صفة النور وكذلك المؤمنين، وإذا انتقلنا من السماء إلى الأرض نجد أن النور هو صفة الأنبياء، والنور بالعموم يعني النقاء والوضوح والعلم، وعلى العكس من ذلك الظلام فإنه يعني الجهل والضلال.

وتكاد تتفق الحضارات القديمة جميعها على تأليه مصادر الضوء السماوية، مجسدة في شكل إله ذكر أو إله أنثى أو بهيئة مركبة من صفات بشرية وحيوانية، وأول حضارة عرفها الإنسان هي حضارة وادي الرافدين، اعتقد أهلها أن الشمس إله الحق والعدل ويسمى (**أوتو**)، وأما القمر، فهو عندهم إله الجود والرعد، سماه السومريون (**إنانَا**)[13]، وفي حضارة وادي النيل كانت الشمس من أبرز الظواهر الطبيعية التي استرعت الانتباه، وكانت في نظرهم إلها ذكرا اسمه (رَع)، وأما القمر فهو (خونسو) ومعناه الذي يجوب السماء، وتجسد أسطورة (**اوزويريس**) الصراع بين إله النور وإله الظلام أو إله الخير وإله الشر[14].

أما مفهوم النور والظلام في حضارة الشرق الأقصى (الهند والصين واليابان) فقد مثلث الشمس الإله الأول، ثم القمر، فالنار[15]. هكذا كانت الشمس والقمر والزهرة والنار أهم المعبودات. وذلك يشير إلى تصورات خاصة تربط بين العقائد والموروث الشعبي، بشكل أسطوري يعكس آمال الشعوب القديمة وتطلعاتها، مما يعزز الذاكرة السمعية ويحولها إلى أدب مصور[16]، فقد تحدثت بعض الأساطير عن ظواهر كونية مثل أفعوان الظلام الذي يصرع الشمس ويغرقها في مياه البحر، وعن الدم النازف من الإلهة الأم، وهي تلد ابنها الإله، والذي ينتج عنه الضوء الوردي عند طلوع الفجر[17].

هذه الأساطير حيكت بلغة مجازية في الفن التشكيلي، والشعر، وفي غيرهما من الأعمال الفنية التي اتخذت من الأسطورة رمزا دالا، بعد أن كانت أداة طقسية وتعبيرات حقيقية، فاستحالت أداة للمتعة والجمال[18].

ومعنى هذا أنها تحولت من خبرات معرفية قديمة تجاه الضوء فيما يسمى **بالمخزون الجَمْعي**، وفقا للنظرية كارل يونغ[19] (Carl Jung) وهو الذي يظهر في الأحلام والقصص الخرافي، ويتم استثماره في اللغة الشعرية.

ولا تخلو الأديان السماوية من الرموز اللونية الموحية، فقد قابلت الديانة اليهودية بين الضوء والظلمة والليل والنهار، ورأت أن الظلام سابق على النور، وأن الله جعل الليل والنهار لمعرفة الأوقات، وجعل النجوم زينة للسماء[20]، وإلى جانب ذلك فالنور والظلام يرتبطان بمفاهيم معنوية تتمثل في العدالة والمساواة المقرونة بالنور، والخطيئة والموت في الظلام.

وأما في القرآن الكريم، فقد غلب استعمال النور في معنى الهداية والإيمان، ويقابله الكفر والظلال المفضي إلى الظلام وهي دلالة معنوية،

ويمكن أن يُضاف إلى دلالات أخرى ترتبط بالذات الإلهية حيث قال الحق، تبارك وتعالى، عن نفسه ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ...﴾[21].

هكذا اتفقت جميع الأديان السماوية على اعتبار النور والضوء مظهراً للطهارة والصلاح والتقوي بتعبيرات حسية، أو رمزية، أو جمالية تحيل إلى النور المقترن بالخالق جلا وعلا، أو نور القلوب بما يعنيه الإيمان المناقض لظلام النفس وضلالها[22]. ولعل أول ما يلامس أسماعنا وصف النبي – صلى الله عليه وسلم – لسنته بقوله: «**تَرَكْتُكُمْ عَلَى المَحجّةُ البَيْضَاءِ، لَيْلُهَا كَنَهَارِهَا لا يَزِيغُ عَنْهَا إلاّ هَالِكٌ**»[23]. هذا الوصف المحسوس واضح ومقنع، في رمز البياض المقرون بضوء النهار، الذي يدل على الوضوح التام.

والحاصل أن ما يعنينا في هذا المقام، فلسفة الضوء في الإسلام وما يؤيدها من شواهد القرآن الكريم والحديث الشريف، لأنها تتوافق تماما مع توظيف الضوء في مدونة الدراسة.

الضوء في الفنون الإبداعية: القيمة الفنية والجمالية للضوء:

يشكل الضوء مادة خصبة للفن، إذ يلعب دورا رئيسا في صياغة الفنون التشكيلية، خاصة الرسم والنحت والفن والعمارة، ويلعب الدور نفسه في السينما والمسرح والتصوير الفوتوغرافي، فلا تخلو الفنون الجميلة بجميع أنواعها من تقنيات النور والظلام، التي تتجاوز معانيها المعجمية إلى معان أخرى فلسفية ورمزية، يتحقق من خلالها غايات فنية منها[24]:

1 – **تحقيق التوازن**: ويعني ذلك إقامة التوازن في المساحات البيضاء أو الرمادية الفاتحة في الصورة، والمساحات القاتمة أو السوداء.

2 – **تحقيق التأثير الدرامي**: من حيث الإحساس بالحزن والتشاؤم، أو الفرح والخفَّة والبهجة.

3 - **تحقيق الإحساس بالعمق الفراغي**: وذلك لإثارة الإحساس بالتجسيم.

وكذلك الحال في الأدب، فإن الضوء والظلام يتجاوزان مفهومهما المعجمي والعلمي إلى دلالات وإيحاءات أخرى، تلعب الصورة الفنية دورا بارزا في تشكيلها، لينتقل الضوء وما يحمله من دلالات فزيائية إلى دلالات فلسفية جمالية، مشكلا قيمة فنية ترفد النص الأدبي بقيم تعبيرية عميقة.

فالشاعر والقاص والكاتب المسرحي يشتركون جميعا في التفاعل مع التجارب الفنية، إلا أن اختلاف الشكل الأدبي هو الفيصل فيما يحققه كل منهم، والأمر نفسه يحصل عند التلقي؛ فنحن «**عندما ننظر إلى صورة أو نقرأ قصيدة أو نصغي إلى موسيقى، لا نفعل شيئا مختلفا عما نعمله ونحن ذاهبون إلى بهو اللوحات**»(25). وقد تنبه نقادنا القدماء إلى أهمية المدرك البصري في الشعر، ولربما كانت عبارة الجاحظ «**إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير**»(26) خير شاهد على ذلك.

من أجل ذلك نحت الدراسة منحى جماليا، بدراسة ظاهرة الضوء في ديوان (قطرات من ظمأ)، حيث وجدت مجالا خصبا، يؤدي دورا إبداعيا يفضي إلى معان عميقة، بالنظر إلى الأثر البالغ المتمثل في القدرة على توليد دلالات رمزية ورؤية خاصة للعالم، يتحقق من خلالها تحليل الخطاب الشعري.

والظاهر من الدراسات الأدبية التي تناولت الضوء، أنّ له وظائف وجدانية، واجتماعية، وميثولوجيه رمزية، يكتسبها من السياق. فالضوء من أظهر خواص الصورة الفنية، يُسخِّره الفنان في عملية البث والتبليغ، وهو الذي يؤثر في رؤية المتلقي ويغير من مزاجه وأحاسيسه

تجاه العمل الفني (بما في ذلك النص الشعري)، ومن المؤكد أن الضوء في العمل الفني ينطوي على دلالات خاصة تنطلق من التراث الفلسفي والجمالي المتجذر في الوعي الثقافي والديني، وليس أدل على ذلك من مشاعر الكآبة والحزن التي تنتاب المتلقي حينما يقرأ نصا، تنتشر في الألفاظ الدالة على الظلام وغياب الشمس أو القمر الذي يحيل غالبا إلى الغياب والفقد، وأما حضور الضوء، فيعبر عن الدفء والأمان لأن ميسم الأضواء غني بدلالات التفاؤل، وكل ذلك يتم باستدعاء المفاهيم التي تكونت في ذهن المتلقي من خلال ربطه بالسياق العام للنص، فالسياق وحده هو الذي يحدد وظيفة الدال الضوئي وفاعليته.

الضوء علامة سيميائية:

تتحدد منهجية هذا المبحث في إبراز أثر استراتيجيات التدليل والتواصل والإقناع في المقاربة السيميائية، بشكل يغطِّي جُل أنظمة التدليل الممكنة، وذلك يجري وفق استراتيجية محددة من التفاعلات، التي تستوعب أية قراءة نقدية تتمتع بمؤهلات لسانية تتكئ على سيمياء (شارل ساندرز بورس) (CH.S.Peirce) في رؤيتها للعلامة اللغوية بوصفها علامة عُرفية ضمن مثلثه المعروف «**ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول**»(27). وهو ما يطلق عليه السميوز، أي النشاط الترميزي، الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

هذه المقاربة المنهجية لا بد منها لولوج لعالم النص الشعري، ولمعرفة آلية اشتغال الدال الضوئي، من هنا تتموقع مهمة البحث بين المقاربة السيميولسانية، ودراسة التمثيلات البصرية (الكتابة، والفضاء والمعمار).

والأمر يتطلب استخلاص العلاقات التي تحقق الانسجام التام بين عناصر النص في مستوى اللغة باعتبارها المحرك الأول والأساس في

توزيع الدال الحامل للمعنى الضوئي في النص، بالإضافة إلى استثمار المستوى البصري، في إطار عام وشامل لجميع أشكال الكتابة (لفظية وغير لفظية) وفقا لمفهوم دريدا؛ الذي يحدد الكتابة بأنها «**كل ما خَطَّ شيئا سواء أكان حرفا أم لا**»(28). الأمر الذي يثير أسئلة تتعلق بتعريف الدال الضوئي، وطريقة إدراكه، ومستويات اشتغاله وتفاعله مع العلامات الأخرى.

عادة يحدث الاشتغال على مستوى الدال وهو الحامل السمعي أو البصري، ومن هنا تكون لدينا فرصة للتحرك في أكثر من وضعية للاشتغال على المكون الثلاثي للعلامة، مما يحدث سيرورة تداولية، منفتحة على النص والقارئ والسياق في جميع المستويات الثقافية والاجتماعية والنفسية، أي الاشتغال على المكون الثلاثي لعملية الاتصال (باث، رسالة، متلقي) وهو ما يتفق وحالة التدليل بحيث يكون المعنى والاتصال الرهانين الأساسيين للمقاربة.

العنوان عتبة ضوئية:

يتخذ العنوان (قطرات من ظمأ) ملفوظا قصيرا، يتكون من جملة اسمية خبر لمبتدأ محذوف، وفي الإخبار عن قطرات بالتنكير وبصيغة الجمع إشارة إلى مفارقة واضحة وانزياح مفاجئ، قوامه الكثرة المتراكمة من تجمع القطرات، كما أن حرف الجر (من) للتبعيض، ليقوي المعنى ويعلن أن القطرات الواردة هي غيض من فيض.

فالظمأ مقابل للارتواء، والغربة ملازمة للظمأ، وهما هنا اشتياق وحنين ومشاعر طبيعية تلازم المغترب، وبذلك يتحول هذا الظمأ إلى قطرات تنساب في الشعر، كلما هيجته الذاكرة وأخذه الحنين إلى الوطن والأهل.

والحاصل أن الصورة الشعرية التي يتشكل منها هذا الظمأ، هي قطرات شاحبة متصحِّرة، لا ارتواء فيها، لأنها من ظمأ الغربة وفيض

الذاكرة المحرومة، ومع ذلك يحضر الماء – في الديوان – بكثافة عالية، وفي أوسع مسطحاته المسكونة بهدير البحر وجبروته المصحوب بالغرق والضياع، الذي تصب فيه دموع الحرمان والخوف والقلق، هكذا جاءت مشاعر الغربة مصحوبة بالغرق والضياع الذي يبثه انطفاء الضوء في جنبات الديوان.

وأما هذا التعطش للماضي، فسببه الحيرة، لأنه يحيل إلى الذاكرة المرتدة للماضي، والمرهونة بسكون الليل، فهو المحرض لهذا الشوق، والمحرك للاتياع. ومن ثم يأتي التساؤل مقرونا بالتعجب والتحسر في قصيدة (قطرات من ظمأ)[29] لتأخذ هذه القصيدة مسمى الديوان نفسه، فتكون مرآة له، والوقت نفسه تتصدر الديوان، محيلة إلى الثيمة المركزية فيه، وهي الغربة المقرونة بمشاعر الخوف والقلق المتجدد عبر الليل، وهو ما يعبر عن ذلك بقوله[30]:

نشوتي ! ما أوحش الليل وقد / غربت عيناك عن ليلي الطويل

ولهذا جاء الظمأ في صيغة نكرة، لأن صيغة التنكير هي الأنسب لأحزان العاشق الممتدة في الظلام، المرهونة بالذاكرة، وأما الليل فهو المعروف بسطوته على الشعراء، فالليل والظلام، خلاف النهار والإشراق وما يصحبهما من صخب وضجيج، الأمر الذي يشغل عن التفكير، ومن ثم يأتي سكون الليل محرضا للذاكرة وملهبا للظمأ.

والحاصل أن تكاثف دلالات الظمأ في الديوان مرهون بالفراق والخوف والليل والظلام والغربة. فالأشواق مكبوتة في ضوء النهار لكن ظلام الليل يحررها، وانطفاء أنوار النفس وغرقها في الحيرة يولد ضبابية يؤازرها المشهد المجسد لهذا الانطفاء في قوله: «**ذهل البدر..**».

أي غاب وغرب. فما الذي أذهله؟ . ونقاط الحذف هنا تشير إلى فراغات، يمكن أن يملأها القارئ لتتجسد له صورة البدر مفقودا، بكل

ما تحمله من إيحاءات نفسية وإسقاطات على الطبيعة تبعا للحالة النفسية، ولذا تراه بعدها يقول[31]:

«**ذهل البدر.. وعادت نظرتي منه/ تستنجد بالنجم الضئيل**»، وهي تستنج بالنجم، لكنها لا تحل محله أو تغني عنه.

على أن غياب البدر، والاستنجاد بالنجم الضئيل هنا علامة دالة، فالأشواق حررها الظلام الذي تشكل في فعل له ردة فعل هي الحيرة من تراكم قطرات يجمعها كأس فارغ من كل شيء إلا من الظمأ. وفي ذلك يقول[32]: «**وبكأسي قطرات رقصت / في الزوايا .. قطرات من ظما**».

لنعرف أن الظلام والأحـزان تسكن في دمه والليل يتحرك من داخله، وغياب البدر عن دهاليز النفس في العالم الداخلي، وكل ما في الديوان قطرات راقصة متأرجحة في هذا الكأس الفارغ مقدار الفراغ والفجوة التي أحدثتها الغربة في نفسه.

ولذلك فالنشوة التي يخاطبها في مطلع القصيدة، هي نشوة الشعور بالحرمان، التي تعتريه في لحظات خلوته. ولم يسكب منها إلا قطرات قليلة، سالت في لحظات سكره وغيبته، ومع فراغ كأسه إلا أنه ظامئ يتطلع الى الارتواء.

إن عموم الخطاب هنا موجه لمحبوبة غير محددة فعلا؟ فلمن يوجه النداء حين يقول: «نشوتي» وهو نداء بأداة نداء محذوفة يتصدر ثلاثة أبيات من القصيدة. أما المنادى، فهو غير محدد، قد تكون أرض الوطن، أو العروبة أو الأهل والأصحاب أو غير ذلك... هذا ما يمكن أن تُفصح عنه فلسفة الحب المتشبِّع بعبارات اللوعة والحرمان في الديوان، وما يمكن أن تثيره من مشاعر لدى المتلقي.

تجليات الضوء وطرائق اشتغاله في الديوان:

في الديوان ثلاث وعشرون قصيدة، كل قصيدة منها تتصدرها عتبة دالة، وتتميز القصيدة الأولى بأنها تحيل إلى عنوان الديوان نفسه. إلى

جانب ذلك كل قصيدة مؤرخة بالعام الهجري والميلادي، لكن طريقة الترتيب لا تراعي التسلسل الزمني، فالترتيب يرجع لموضوع القصيدة، وعلاقته بعتبة العنوان، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الجدول الآتي:

العام	عدد القصائد	عنوانها
١٣٩٧- ١٩٥٩	١	سأحلم
١٣٨٠- ١٩٦٠	٣	خذني إليك/ بعد الرحيل / السفر
١٣٨١- ١٩٦١	١	هوانا
١٣٨٢- ١٩٦٢	٢	أغنية قبل الرحيل/ بلا موعد/
١٣٨٣- ١٩٦٣	٤	ما تلهمين/ اعترافات / بنت الربيع / يكفينا
١٣٨٤- ١٩٦٢	٦	قطرات من ظمأ / ليلة أمس/ أضواء المنار / عيناك / لوس أنجلس / كرستينا
١٣٨٥- ١٩٦٥	٦	إصرار/ في شرقنا / نفترق/ في الصحراء/ نحلم / لا تقولي
المجموع	٢٣ قصيدة	

يحتل الضوء مساحة ليست بالقليلة، ويحيل إلى دلالات ثرة ومتنوعة، وعند متابعة انبثاق الدال الضوئي في الديوان نجده قد بلغ مائة وواحداً (101)، تتوزع مفرداته على النحو الآتي:

اللفظ	البدر	النجم	السنا	النور	الفجر	الليل	الظلام	الطيف	الضوء	الغروب
التكرار	٦	٧	١	٦	١٠	٢٣	١١	٦	٩	٢
اللفظ	المساء	الشمس	الصباح	السراب	النار	البريق	الشروق	البرق		
التكرار	٢	٤	٣	٣	٣	٣	١	١		

وبدراسة أبعاد الكثافة الضوئية في الجدول السابق، نلاحظ أن:

- الألفاظ الدالة على الضوء صراحة أو المضيئة بذاتها تتمثل في:

1 - الشمس.

2 - القمر.

3 - النجوم.

- الألفاظ الدالة على ظواهر طبيعية مرتبطة بالضوء تتمثل في:

1 - النهار ونوره وظلاله.

2 - الليل وظلمته وأشواقه.

3 - السراب وعتمته ومتاهاته.

4 - النار والاحتراق بالغربة والفراق.

5 - النور واللمعان والبريق المصاحب للأحلام.

• في مقابل هذه الكثافة نلاحظ هيمنة الليل والظلام ، ذلك أن عدد مرات ورود كل لفظ دون العشرة، باستثناء الألفاظ الدالة على الليل والظلام، وهذه البنية يمكن أن نستشف منها عدة دلالات أولها:

1 - أن الليل بظلمته هو الحاضن للعشق والأشواق، ولذلك نجد أن الحديث عن زمن النهار، لا يستغرق كثيرا لدى الشاعر، فالليل وحده هو محرك الأشواق، ومحرض الذاكرة على الاسترجاع.

2 - غياب الضوء يهيئ جوا نفسيا، للعاشق الذي يأسره سكون الليل بما فيه من ظلام ونجوم تضيء السماء، فيخلق جوا شاعريا وفرصة مناسبة للقاء.

3 - الحالة الغالبة هي الخوف والقلق، وتأجج الذكريات، وعذاب الحرمان والفراق.

الدلالة الأولى: يمكن أن نمثل لها من قصيدة (عيناك)[33].

«ومع الليل يرتقي بي إلى عينيك / شوق تهتزّ منه العروقُ/ فأرى الليل مقلةً حفّها السحر../ وجَفنًا يريقُ لي ما يريقُ» سكون الليل يهيئ للحلم والتخيل الذي يخفف من لوعة الغياب. وهو الوقت المناسب للتأمل.

وأما الدلالة الثانية: فنجد لها صدى في قصيدة (إصرار)[34]، ففي الليل وخلف الأستار، يكون اللقاء وتحت جُنح الظلام ترتوي الأشواق الحبيسة، هذا ما يظهر في قوله:

«الليل يدعونا إلى سكرةٍ / مجنونةٍ.. ترعش منها الدِما»

أما **الحالة الثالثة والأخيرة**، وهي الغالبة، حيث تلازم الليل مشاعر الخوف والقلق والضياع، كما في قصيدة (أغنية قبل الرحيل) [35].

«**أنا في قفر حياتي ضائعٌ/ سار في الركب بخطو مُجهدٍ/**

لفّني الليل .. فما أدري وقدْ / وئد النور بماذا أهتدي»

وعلى الرغم من تعدد الدلالات، والظهور الكثيف للضوء، إلا أن مشاعر الحزن والضعف هي السمة الغالبة على الديوان، حيث تخضع الطبيعة الإنسانية لسطوة الزمان وقهر المكان، ضمن علاقة جدلية يمكن أن نوضحها فيما يلي:

أولا: علاقة الشخصية بالزمان:

الضعف والانكسار أمام الزمن أمر طبيعي، فالزمن هو المسؤول عن الفراق، وأمامه يبدو الإنسان ضعيفا غير قادر على فعل شيء، فلايبقى له سوى الذكرى، ليخرج ما يختلج في نفسه من همٍّ وشَجن. وبما أن أحداث الحياة من لذة وألم تحدث في إطار الزمن، فإن الزمن يستعير هذه المعاني لنفسه[36]، فيتداخل النور والظلام ومرادفاتهما كعناصر رئيسة في تشكيل صورة الزمن، فشروق الشمس وغروبها وظهور القمر في منازله وما ينتج عن ذلك من النور أو غيابه وما ينتج عنه من ظلام كلها ظواهر زمنية تتلون بتجربة الإنسان، فتطول وتقصر حسب الحالة النفسية، يمكن أن نتابع هذا التداخل في قصيدة (قطرات من ظمأ) [37]:

«**نشوتي ما أوحش الليل وقد /غربت عيناك عن ليلي الطويل/**

وطوى الأفق ظلامٌ ترتوي

فيه أشواقي بالصمت الثقيل/ وعلى عيني ترتد الرؤى / دمعة تذكر أفراح الأصيل»

هذا في حال غياب الحبيبة وأما في حضورها فالمشاعر تتبدل، والليل يقصر، لأن الزمن في حالة الفرح يجعل الفعل الذاتي يتسارع مع

الزمن، فيقترن بالنور وفق العامل النفسي الملازم لحضور الحبيبة في قصيدة (بلا موعد)[38].

«وعند المساءْ / رأيتك في موكبٍ من جمالْ / وأبصرتُ في زرقة المقلتين نُجومًا تُغني على موجتين»

والحديث عن سطوة الزمن وفعله في شعر الديوان قد يطول، ليطال نواحي عديدة هامة، ولعل أبرزها الحديث عن القلق الوجودي، مما ينم عن إيغال في فضاء الزمن، لكن المقام هنا لا يتسع للحديث عن الزمن خارج إطار دلالة الضوء.

ثانيا: علاقة الشخصية بالمكان:

بالنسبة للإنسان يعني المكان أشياء متعددة، فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث، فعلاقته بالإنسان متجذرة يتأثر به ويؤثر فيه، غير أن ما يهمنا من دراسة المكان في هذا المقام، هو خلفيته الفنية وتشكيله النفسي المترتب عليه من خلال علاقته بمفهومي النور والظلام، اللذين هما محور الدراسة، وأداتها في النقد والتحليل.

ويتجسد ذلك في علاقة زمكانية تصويرية تحرض فاعلية المشاهد الحسية، فالضوء يساهم في التنظيم التقسيمي للفضاء، ويحدد عدة أنواع من المورفولوجيات، كل واحدة منها تعين نوعا من أنواع القيم ونمطا من الانتشار القيمي للعالم المرئي[39].

والملاحظ أن الخصائص الرئيسة للضوء تشير إلى المعطيات الزمانية والمكانية في النص مما يحرض فاعلية المشاهد الحسية، ذلك أن وجود الضوء أو عدمه يحدد قيمة تعبيرية من نوع مجازي، حيث تمثل العلاقة بين الدوال المظلمة أو المضيئة اتصالا بين الذات ومحيطها، محدثة إيقاعا خاصا له أثره الفني في تشكيل الخطاب،

فالطاقة الضوئية للكلمة تشكل المكان وتتشكل منه، وهذا له أثر في توجيه دينامية التلقي. وأكثر ما يرتبط بالمكان في الديوان، دلالة السواد المرتبط بليل المحبين، وبكل ما يعتريه من هموم وهواجس، وما يتولد عنه من أحاسيس الفقد والعناء والبعد والفراق.

يمكن أن نلاحظ ذلك في قصيدة (قطرات من ظمأ)، حيث يرتبط الظلام بالليل ويمتزج داخل التجربة بالخوف والفراق والضياع، فتضيع معالم المكان حينما يقول(40):

«**غدا الرحيل / وأقلّب الطرف الكئيب / فلا أرى غير الظلام/ يمتد كالوحش الرهيب على الضفاف / حتى النخيل/ يجتاحها صمت ثقيل/ الشاطئ الوضاء فارقه القمر/ غارت من الأفق النجوم/ نامت زوارقه وغاب السامرون/ تركوه نهبًا للوجوم**»

في الأبيات السابقة يلعب غياب الضوء دورا بارزا في تشكيل صورة المكان، وتظهر أهميته في الارتباط المعنوي، في الإحساس بالمكان وما يشتمل عليه من معان. والعكس يظهر في الأبيات التالية من قصيدة (بعد الرحيل)(41):

«**ومضيت في صحراء قاحلة/ الصخر فيها يحضن الصخرا/ الرمل منتثر على شفتي/ والشمس تمطر جبهتي جمرا/ وعلى عيوني يأس قافلة/ ظمئت فكادت تشرب القفرا**»

وينشئ المكان في القصيدتين كلتيهما، علاقة طاردة؛ فهو مكان معاد، مرتبط بمضامين نفسية، لها دورها في تشكيل الصورة الشعرية. والمكان المتصحر في الصورة، هو مكان نفسي، للضوء دور في تشكيله، لكن ضوء الشمس هنا يلهب المشاعر قبل أن يلهب المكان وما يحيط به.

هذه الصورة المغرقة في الوحشة، لا تنكشف إلا لمن تكالبت عليه عوامل الوحدة، ووحشة المكان، وجفاف المشاعر، حتى ييبس أعماقه،

وهو يتطلع إلى سقيا صادقة في زمن الغربة والجفوة. لعله من الطبيعي أن يفتقر الإنسان إلى الحب في الغربة، لكن الذاكرة الفنية هي التي تحميه من التصحر.

كل ذلك يتجسد في مفارقة لغوية واضحة بحضور الفعل التواصلي (يحضن)، لكن حضوره في القصيدة، جاء مقرونا بالجمود والموت المحيط بالصخور المتراكمة، هكذا تتجلى لنا الصورة الشعرية معبرة عن قسوة المكان حين يسير المرء في الصحراء والشمس مسلطة على رأسه، والرمل منثور على شفتيه. إن استمرار هذا الحال يولد مشاعر اليأس، التي سرعان ما تتحول إلى حالة لهاث وبحث مضن عن بقايا قطرات جفّت وغارت في الأعماق بفعل حرارة الشمس الملتهبة، أو بفعل حرارة الفراق وجفاف المشاعر.

هكذا يتنقل القارئ بين الضياع والخوف والقلق المصاحب للظلام، والظمأ والحرمان الملازم للنهار، ليظل إحساس الغربة والضياع هو المحرِّض على البوح والتنفيس.

ثمة مواقف مكانية كثيرة، يظهر فيها طبيعة الإحساس العميق بالمكان، ومن جهة حديثنا عن المكان وعلاقته بالدال الضوئي، فإن لهذه المواقف تفسيرات مختلفة. نعرف أن الاغتراب عامل أساسي في الانفتاح على ثقافة الآخر، والشاعر في فترة تواجده في أمريكا، اطلع على العادات والسلوكات الخاصة بهم، ولذلك فإن اتساع الرؤية لديه أسهم بدور خاص في تكوين فلسفة الحب المتجذرة في الديوان.

ولذلك تراه لا يستطيع تفادي الوقوع في الموازنة، بين الشرق والغرب في أكثر من قصيدة، فعبر جدلية (النور / الظلام) يرسم لنا الشاعر فلسفة الحب الشرقي، حيث الوضوح التام، لأن الاعتراف بالحب لا يكون إلا بعد الزواج، يقول في قصيدة (في شرقنا)(42):

في شرقنا لا يُكرمُ الحب ولا يهانُ / لا يُمدح ... ولا يُذم لكنه يعيش في الظلام/ في شرقنا لا يعرف الحب الضياء / إلا إذا باركه دق الطبول

وفي مقابل ذلك تتجسد فلسفة الحب في الغرب من خلال قصيدة (لوس أنجلس)[43]، ذلك الحب المتحرر من كل القيود، لا يروق له، فتراه يكتب عن ليل بلا فجر، وفجر بلا أنوار، وعن الفتيان الذين يجمعهم سكون الليل بالفتيات، فما في الليل غير الحب والهمسات، ولكنه مع يعتريه عن مشاعر الاغتراب راح يعري المكان ويفضح أسراره، محيلا إلى الفارق الكبير، والهوة الفسيحة بين الشرق والغرب، يقول في قصيدة (لوس أنجلس)[44]:

«سأكتب عنك يا عملاقتي / المغرورة .. البلهاء / سأكتب عن ضبابك ..عن/ شرور دربك السوداء»، وعند قراءة القصيدة السابقة، يظهر لنا أن صورة النور والظلام لها ارتباط عضوي بنوع المكان ووظيفته، لأنها تفسر الأشياء وتصنفها من خلال التدرج في مستويات الضوء والظل، وعلاقتيهما بالظلام، فيحس المتلقي بأشكال الأشياء وصورها ومدى فعاليتها الحسية والمعنوية والجمالية.

وليس وجود الإضاءة في الصورة عاملا تفسيريا أو توضيحيا فحسب، بل إنها جزء مهم من تعبيرية الصورة ودلالة الأشياء الداخلة فيها ومستويات هذه الأشياء، ولك لأن توظيف الإضاءة يدعم المكان ويعمق الإحساس بأنواعه وعناصره، كذلك يظهر البعد النفسي للشخصية في تعاملها مع المكان.

تمثلات الضوء في الديوان، وأثرها في تشكيل الخطاب الشعري:

للضوء خصائص عديدة يمتاز بها منها: التداخل، والانتشار، والانعكاس، والانكسار...، لكن الشكل السيميائي للضوء داخل النص،

لايتولد عما نـراه في العالم الطبيعي، بل يتضمن تمفصلات غير فزيائية، تخلقها فاعلية الإدراك الحسي المرتبط بالشعور، ولذلك تسعى الدراسة إلى تقصي حالات الضوء التي تتحكم في عوالم الخطاب، هذه الحالات يمكن أن تشكل علامات لفظية، عن طريق تتبعها نقف على تمثلات الضوء في الديوان، لبيان مدى تأثيرها في الخطاب، معتمدين في ذلك على الخصائص الطبيعية للضوء، والتي يمكن دراستها على النحو التالي:

1 - البريــق:

البريق في اللغة[45]: هو مصدر من الفعل (بَرَق)، حكى الأصمعي: «**برقت السَّماء**» أي لمعَت، وبريق الشيء: لمعانه وتلألؤه. يقال بَرق البصر: لألأ به، و في حديث أبن عباس رضي الله عنه «لكُلِّ داخِل برقة»[46] أي دهشة، كما يقال: «بَرق فُلان بِعينَيه» إذا لألأ بهما من شدة النظر، ومنه قول الشاعر:

وطفَتْ بِعَينيها تبَريقًا   نَحو الأمير تَبْتغي تَطليقًا

وأما البريق علميا، فهو «**شدة مرتبطة بمصدر الضوء**»[47]، يمكن تأويلها في النص الشعري كتوجه تدريجي يقوم على صراع رئيس بين الظلمة والنور، ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق الشيء المضاء، حيث ينجم الضوء هنا عن ردة فعل نوعية يشعر بها الرائي تجاه الشيء المضاء، الذي يصح تأويله بالنظر إلى علاقته بالسياق.

وإذا سلطنا الضوء على مصادر البريق التي تشكلت في الديوان، نجد أنه يسيطر على الحقل المرئي بكامله، محيلا إلى ملامح المحبوبة، وهي **ثيمة مركزية في الخطاب**.

ويمكننا التوصل إلى كنه هذا التفاعل بفضل التعديلات التوترية والديناميات المكانية بالنظر إلى وجه المحبوبة بصفة خاصة، لكن

هذا الكنه لا يحدث في الظلام، وإنما يحيل النور الساطع على نقطة عمياء تتكثف فيها شدة الضوء، وقد ورد ذلك في موضعين:

1 – وصف الثغر بالحسن والضياء وأنه يلمع إذا ابتسمت المحبوبة، والمراد صفة البشر والطلاقة، ويمكن أن نمثل لذلك بقوله[48]:

«فأومض ثغرك عن بسمتين»

2 – وصف العينين:

تكاد تكون العينان هما مصدر الضوء الأول، والأهم على مستوى الخطاب، فالشاعر بصفة عامة مغرم ببريق العيون، وأكثر ما يهيم بها، حين تبادله المحبوبة النظرة، فيحل البدر في عينيها فتنعكس منه أضواء، تجلب له الراحة النفسية والسعادة، و في ذلك يقول:

«حدثني عيانك عن خفة القلب/ فرد الهوى.. وغصّ المشوق/
وأطلت علي من عالم البدر
طيوف ... وداعبتني بروق»[49]

البرق في الأساس ظاهرة طبيعية تمنحنا ضوء يخترق الظلمات، ويأذن بنزول المطر، فهو مصدر للخير والعطاء، فكأن البرق في عينيها إذن كناية عن الدفء والأمان، وبذلك يكون قد منح البرق صفة معنوية تنطلق من عيني الحبيبة، والمعروف أن البرق يخطف الأبصار ويمتلك المشاهد.

والمقطع السابق من قصيدة (عيناك)، يحيل إلى انزياح للمعنى عن طريق الاستعارة، في الأفعال (حدثني / أطلت / داعبتني). هذه الصور تحرض مخيلة القارئ، ليجنح إلى أحلام وردية، ضمن حالة زمنية مرهونة بزمن هذه الأفعال، وهي حالة انتهت وليست باقية. و يتضح ذلك جليا في القصيدة نفسها حين يقول:

«وجفتني عيناك فاختنق اللحن.. / ومات الصدى ..وغاب البريق»[50]

هذا ما يحصل حينما تحرمه النظرة، أي عندما لا تبادله النظر، فإن الحالة النفسية للشاعر تتبدل، بغياب الضوء الصادر من عينيها. وهي صور مقابلة لحضور الضوء في حال التواصل البصري، وفي كلتا الحالتين تكون العين هي مصدر (حضور / غياب) الضوء، ولذلك يسعى إلى تأكيد ذلك في البيت التالي:

«**ويقول الرفاق إن بعينيك / سماء يطفو عليها الشروق**»

في العينين مفاتن يعجز الشعر عن وصفها، ولذلك نراه يختم القصيدة بصيغة نداء، غرضه التعجب من مفاتن عينيها، فيقول:

«**يا لعينيك! في مفاتن عينيك / تعاني الأهواء ما لا تطيق**»

هكذا يذكي بريق العين مشاعر الشوق والإعجاب، فيظل المحب يهيم في فلك واسع وشرود دائم، وهذه هي بداية الإحساس بالحب، والتي تلعب النظرة فيها دورا كبيرا، ولذلك جاء عنوان قصيدة (عيناك)عتبة دالة على المصدر الذي يشع منه الضوء في الديوان وهو جمال العيون وتلألؤ النظرة، محدثة تواصلاً روحياً عبر عنه في مطلع القصيدة بقوله:

«**ملء روحي هذا الصفاء العميق/ يا عيونا من سحرها لا أفيق/ يا بحارا أهيم وحدي فيها/ ودليلي في الأفق نجم سحيق**»

والمنادى هنا نكرة غير مقصودة، لأن نظرة الحب والإعجاب الأولى تأتي صدفة، ومن ثم إذا وجدت تجاوبا من الطرف الآخر، ترجمت ضمن لغة خاصة هي لغة العيون، يقول:

أدعي أن في عيونك دنيا / لي وحدي فيها الربيع الوريق

الإعجاب الأول يخلق حالة تأمل صامت، ليأتي دور العين هنا لأنها تفضح المشاعر، وتقول ما لا يقوله اللسان متصلة بالقلب مباشرة.

وهكذا يظهر لنا من خلال تتبع إيحاءات البريق أن اختزال المشاعر ضمن أطر ضوئية واضحة ومتدرجة في الشدة والتوهج، يفسح المجال

للمتلقي كي يبني نصه المحايث من خلال القبض على الدلالات المغيبة، سعيا إلى ملء البياضات التي يتركها النص، باعتماد تفكيك الدال إلى وحدات ضوئية لاستكناه ما لم يقله النص.

الانعكـــاس:

يُعرّف الانعكاس الضوئي بأنه ارتـداد شعاع الضوء عائدا من المصدر الذي أطلقه، عندما يسقط الإشعاع الضوئي عموديا على سطح جسم، وبسبب انعكاس أشعة الضوء تُرى الأشياء[51]. ويعرف - أيضا - على أنه: تغير اتجاه مقدمة الموجة الضوئية عند اصطدامها بسطح عاكس بحيث تسقط الموجة الضوئية على السطح بزاوية معينة تسمى (زاوية سقوط) ثم ترتد عنه بزاوية انعكاس مساوية لزاوية السقوط. أما على مستوى النص، فيحدث الانعكاس في عيني المحبوبة، حيث يظهر الضوء في عينيها كعالم داخلي منعكس.

العين في قصيدة (أنوار المنار)[52] هي لسان القلب ونافذة الروح، تفضح مشاعر القلب الذي يستشف ما فيه بواسطتها، لأنها لا تخضع لحكم الجسد. وأما سكون الليل وظلامه، فيتيح للشاعر فرصة التغلغل في أعماقه فيكون تركيزه منصبا على تذكر عيني الحبيبة، ليستمد منهما الضوء، ففي عينيها تنعكس صورة الماضي وذكرياته الجميلة.

ومن خلال النظر في العينين وما يصاحبهما من ضياء، تنفتح الدلالة على آفاق جديدة، فتمنح النص ثروة من الحب والجمال، مما يؤجج مشاعر الشوق في مخيلة المتلقي، خاصة حينما يقرأ المقطع التالي[53]:

من أنا؟ تعكس عيناك / روايات عـــذابـــي

واختـنـاق الفجر في ليل / أسـميه مصــابـــي

في عينيها يرى المحب لظى الكلمة التي تحرق وجدانه وتضيق بها ألحان شعره، يرى فيها عذاب الليل واختناق الفجر، ويذوب في سواد

عينيها سواد الليل مناجيا للقمر والنجوم، ولذلك يلح عليها بالسؤال: من أنا ؟

وهو سؤال يتصدر القصيدة ويتكرر في وسطها وآخرها، وفي كل الأحول إجابته منعكسة في عيني حبيبته.

فماذا يرى في عينيها؟

بالنظر في القصيدة نجد أن العين أصبحت بالنسبة للمحب عالما كبيرا، تنسكب فيه زرقة السماء والبحر، وبعينيها يرى دنياه التي يحلم بها وينتظرها(54):

ادعي أن في عيونك دنيا/ لي وحدي فيها الربيع الوريق

ويقول الرفاق أن بعينيك/ سماء يطفو عليها الشروق

هكذا يتنقل بين عينيها، بين ظلمة الليل، ونور الإشراق، ففي عينيها يقبع الغامض من أسرار النفس، التي تختفي حتى على الشاعر نفسه، لذلك يقول(55):

فتنتي ألمح في عينيك / أغواري السحيقة

ولعينيها سلطة، تجعله يقول(56):

«**لا تقولي كلمات الحب إلا / بعد أن ترفع عيناك قناعي/**

... / بعد أن تشرف عيناك على أعماقي».

وما ذلك إلا لأن الطريق الأساس للتواصل مع المحبوب، أن تكون مثله، تشببه في كل شيء، «**لأن المرء لا يفهم إلا بقدر ما يصير متحدا مع الشيء الذي يحبه**»(57). من هنا يمكن القول إن الانعكاس الضوئي محاولة للاتحاد المحب بالمحبوب، من خلال تلمس عناصر الضوء في الصورة، نجدهما في حالة اندماج وجودي، بسبب الهوى الضارم، مما يجعلنا نعتقد بأنهما واحد. والشاعر يستغل ما في هذه الحاسة من

فيزياء الجسد، وكمياء الروح، ويتعامل معها بطريقة مختلفة؛ فالعين التي تفضح الشاعر هي عين حبيبته، وليست عينه، ذلك لأنها تنوب عن الرسول، وبها يدرك المراد. هكذا تكون عيناها بمثابة مرآة تنعكس فيها ذاته، فيلمس فيها أعماقه الداخلية، خيالاته وأفكاره، وحكايات الصبا الأولى، يلمس في عينيها ضعفه خوفه وبكاءه، وقصة حربه وانتصاراته.

الانكسـار:

انكسار الضوء ظاهرة فيزيائية، تحدث تغير في موجات الضوء، وتعني «**انحناء الشعاع الضوئي بعيدا عن اتجاهه الأصلي عندما يمر مائلا من وسط أعلى كثافة إلى وسط أقل كثافة**»[58].

عبر هذا الظن الخطأ، يمكن أن يحسب المرء كل ضوء منعكس حقيقة، وهذا ما حدث فعلا ، فيما يدعوه الشاعر «**ينابيع السنا**»[59]، حيث يحدث انكسارا على مستوى الذات، سببه الضوء الخادع الذي يحتضنه الحب.

بسبب الإحساس الخطأ يعتبر الحب ميلاداً جديداً، أو فردوس الدنى، هذا نمط من مشاعر الحب، يبثه في قصيدة (أغنية قبل الرحيل)[60]:

كيف أسلمت قيادي للمنى ؟ / وحسبت الحب فردوس الدنى؟

قال هذا حين كان يظن المحبوب فجرا[61]:

لم تكوني في خيالي امرأة/ كنت فجرا باسم النور .. دنا

إن عشق المرأة يكون جسدا وروحا، وكلاها وارد في الديوان، وعبر الروح يتم التواصل بمفهومه المطلق، ولذلك تكون الكتابة هنا بمثابة شعور وألم ، ومحاولة لدفع ما هو باطني إلى الخارج.

هكذا تدور في هذه القصيدة أسئلة تتولد عنها أسئلة، عن الشهوة والجسد عن الحب الأعمى، الذي ينصب على الغرائز، ويتعلق بتفاصيل

الجسد، فكم من الضحايا أنهكهم هذا الحب وكم من الدموع ذرفوها على حبيبة ضائعة، لأنه عطش أبدي إلى الآخر، إنه نار تظل مضرمة، ولذلك حين تغرقه الحيرة في الظلام ، يقول معبرا عن ضياعه:

لفني الليل .. فما أدري وقد / وئد النور بماذا اهتدي

وفي خضم ظلمة النفس العميقة، ومع غياب أي بصيص للضوء، يتساءل عن الحب: هل هو حماقة عظمى، أم معادلة كيميائية مستعصية؟ يقول ذلك وهو العاشق الذي قرأ أشعار الحب، وظل يحمل ترسباته، ويبثها في جنبات الديوان.

والحاصل أن الاغتراب هو المولد لهذه المشاعر المحبطة، ففي حال الاغتراب من الطبيعي أن يشك الإنسان في كل شيء، وبالذات الحب، لأن الغريب أعمى لا يدرك ما حوله، فالغربة ظلام والحب ضباب، ولذلك معظم صور الحب في الديوان عابرة، له وميض خادع، لأنه غريب يبحث عن منقذ، وهذا ما عبر عنه صراحة في قصيدة (بلا موعد)، لا زال يحب، وتتبدل مشاعر الحب كلما تبدلت المحبوبة، إنه مجرد ضوء زائف يتعلق به، محاولا البحث عن الوضوح والألفة في الغربة.

«تلفت.. أبصرتني في الطريق / ضلال الغريب.. وخوف الغريق»(62)

هذا النعت لا يعني الوجه المشرق من الضوء، بل يتسع المعنى، وكثيرا ما يخلق الاختلاف في الطباع مبررات للابتعاد والانفصال. وهذا الظن يسبب له الانتقال من حب لآخر، وفي كل مرة يحدث فيها الانتقال يزيد اليأس والانكسار.

الشفافية / الإعتام:

تبين لعبة الشفافية الصراع الداخلي عند الشاعر، وتظهر مفردات هذا الصراع حين يتحول الضوء من موضوع إلى ذات، لتكشف شفافية

الذات هنا عن صراع نفسي عميق، تتجلى قوته في مفردات تنم عن شفافية الروح. وينشأ هذا الإحساس من توتر الذات ورغبتها في الانعتاق(63).

هذا النوع الصراع الداخلي يفترض وجود ذات داخلية (أنا عليا) سامية تظهر على شكل ذات كاشفة، ليجد القارئ نفسه في منطقة جذب بين أنوار خادعة تظهر في الديوان من حين لآخر، وبين نور رباني فيه صفاء ونقاء تشرق به النفس فتتساءل عن جدوى التخبط في متاهات الحب... والجري خلف بريقه الزائف.

والذات المضيئة هنا، ذات حاسة وفاعلة تسقط إحساسها على الزمن الماضي فتصير مرآة عاكسة تكشف حقيقة التخبط والتيه، والحلم هو أداة التحول:

سأحلم يوما إلى أن أحس بأني تجاوزت دنيا البشر

وأني استحلت خيوط ضياء وأني غفوت بحضن القمر

وكأن الخطاب هنا يؤسس لثيمة عشق، تعتمد بنية روحية، تخترق المطلق، فتأتي الأمنية بصيغة المستقبل، المبدوء بالسين علامة تمني قابلة للتحقق، وكل المطلوب التجرد من عالم الحس، أي الخروج من الجسمية، والتحول إلى طيف ضوئي روحاني (شيء غير محسوس)، هذا التحول يصل إلى أعلى درجات التجريد ليتحول إلى خيوط من نور ممتدة في السماء إلى أن تصل إلى سطح القمر، ضمن عالم نور روحاني ممتد بلا نهاية، ليشكل مسرح الحدث، في لحظات تجرد تام وتطلع إلى العالم العلوي بما فيه من سمو وقداسة.

كهذا يتحول الوجود إلى جنان تموج بالصور، ولهذا تراه يريد أن يستمر الحلم، وفي هذه الإضاءة المبهرة تحدي للجسمية وانتصار على ظاهر الحب المادي الطاغية على الديوان.

إنها شفافية وروحانية يستحيل الضوء معها مرآة شفافة مصقولة، يرى فيها تشوه ماضي العاشق، وقد أزف رحيله. وفق هذه الشفافية تتبدل حياته، سيعشق الليل لأنه طريق الوحدة والاختلاء بالنفس، وهي سمة خاصة تفردت بها هذه القصيدة.

لذلك تراه يتأسف على العمر الذي مر، ويتذكر كم من المرات ينكشف له الطريق(64):

لك الله ياعمر.. كم مرة/ قصدت الغدير... ولم تشرب

هذا التحول المفاجئ في حالة الضوء تصبح معه الذات قادرة على تمييز المدرك، لكنه يدخل عامل الزمن هنا ليكون له دور في هذا الإدراك الواعي.

الجسد يتفاعل مع الضوء ويتماهى معه ويتحول إلى فضاء بصري كثيف، تتجسد فيه زمكانية تصويرية يرتبط فيها الجزء بالكل في لحظة تستيقظ فيها الذات المدركة لحقيقة الوجود فما أن يسترد الجسد (يتعرف) روحه حتى توحي له بالدور المطلوب، فيرتبط الجزء بالكل ليلتحم في وحدة متكاملة يزول عنها عوامل التشظي.

كل ذلك لم يحدث له مع قوة الصفاء المنبثق في داخله، ليمر الضوء عبر شريط الذكريات، المتضمن لسلسلة من سير النساء، من أول حب إلى آخره، في مغامرات متواصلة بات الحب فيها غفلة وضياع. وهو في كل تجربة يحاول أن يقنع نفسه أن الحب أكذوبة، لكنه يستمر يعيش الوهم، إلى أن يسمع نداء يصيح به: «**وعشت على الوهم حتى سمعت/ نداء يصيح ظللت السبيلا**»(65).

ثم يعدد سلسلة من المغامرات المتلاحقة في طريق طويل خلاصته كما يقول:

فمنهن من أشتهي للخيال / ومنهن من أشتهي للجسد

ومنهن من طيفها كالسراب/ ومنهن من حبها كالأبد(66)

هكذا تمر الليالي وما زاله قلبه يهيم مع الحب ، ومع ذلك لازال يحلم بما يسميه(الحلم المفتقد) وهي حالة عكسية يكون الاعتام فيها مقابل للشفافية ومصدره الطين، جرى هذا التحول حينما تسأله عن أسباب اكتئابه، فيقول :

شكواي أني سجين / علم مـــن تراب

مهما سموت فإني / من منبع الطين دان

نداؤه في عــروقي / وطعـمه في لســاني

لا تعجبي من لقاء/ الإنسان بالحيـوان

ولذلك أماني العشق تتلاشى، أمام شفافية الروح ونقاء النفس، المرهون بالمدد والنور الإلهي، وهذا فقا لما افترضناها في هذا المبحث لربط دلالة الضوء بالصفاء الروحي، وسمو النفس.

الخلاصـة

تتوفر مدونة البحث على مادة غزيرة تتعلق بالظاهرة التي ندرسها، حيث شكلت الدوال الضوئية معينا خصبا للصورة الشعرية، وكانت الصور الضوئية في الغالب حسية واقعية أفرغ فيها المحب طاقاته العاطفية، وقد تراوحت بين الوصف الحسي، إلى المعنوي التأملي المرتبط بدلالات فكرية فلسفية عميقة.

جاء هذا الاستنتاج بناء على تتبع دقيق لمفردات الضوء، بإحصاء مائة مفردة ومفردة، وجميعها تكشف أن الدال الضوئي يحمل مقومات شاعرية تميل إلى تكثيف الضوء أو الظلام، في إطار وظائف محددة حسب التجربة الشعرية التي يجسدها.

ونظرا لارتباط الضوء بالجانب الإيجابي من الحياة واعتباره رمزا من رموز الخير، ضمن الإيحاءات الدينية جاء الضوء بشفافية معادلة

للهدى والرشاد، في الوقت الذي كان الظلام فيه قرينا للغي أو التيه والتخبط والخوف والاكتئاب.ومن هنا جاء المعنى في أكثره محملا بإيحاءات نفسية ودينية واجتماعية، مرهونة بدلالات النور والظلام في الثقافة الإسلامية.

من جهة أخرى بينت الدراسة ارتباط الضوء بالزمن وتغيراته، وبالمكان ووظيفته، فأصبح مكونا أساسيا في تشكيل هذين البعدين، ومن ذلك أن نظرته لليل جاءت متباينة، فهو لم يرد عنده مجرد ظرف زمني وإنما جزء فاعل يتدخل في تصميم الصورة الشعرية. فكان ظلام الليل هو زمان ألفة ولقاء عبر الطيف ، وأحيانا هو زمن رهبة وخوف.

كما جاءت مصاحبات الليل (القمر، والنجوم، والكواكب) عناصر جمالية تذكربالمحبوبة في العلو البهاء والجمال.

بينما كان النهار على الرغم من شدة ضوئه وإشراقه، أقل إيجابية من الليل، إذا يَفّضل عليه الليل كونه يحقق له فرصة اللقاء بالحبيبة عبر زيارة طيفها وخيالها.

وفي مقابلصورة الضوء والظلام المرتبطة بالمكان كان هناك خفوت واضح للضوءومشتقاته وكأنه يساير إحساسه بالضجيج والانشغال عن المحبوبة بفعل صخب النهار.

وبصفة عامة، الدال والمدلول ينفتحان على فلسفة الحب في أفقه الواسع كحب الوطن، عشق الأرض والأهل عشق الحضارة.

وهي علاقة ازدواجية القطبين بطبعتها تتألف من العاشق والمعشوق، كل واحد منهما يكمل الآخر

هذه الحالة موجهة للخطاب، وتستمد مادتها لثنائية تتقابل وتتوحد مع ثنائية (الأنثى/ الذكر) ليؤكد بأن العشق والوله هنا هو مصدر الإنارة والضوء وهو (فعل الحياة) الذي كسر رتابة الغربة وظلمة الفراق.

هكذا تتجه الإنارة من عالم الحب إلى عالم النور، والعكس صحيح، لتضيء وحشة الغربة بهذا الضياء العظيم : العشق.

فالمظاهر العديد والمتناقضة ظاهريا تظهر المعشوقة في صورة متعدد متماثلة أحيانا، ومتنافرة في أحيان أخرى، فهي عطوفة / عنيفة متقلبة / وفية / سمراء /...

الهوامش

(1) الرسم واللون ،طالو، محي الدين، ، دمشق: دار دمشق، 2000م، ص 164.

(2) الألوان وما تفعله بنا، مسعد، بولس، ، مجلة الكتاب، القاهرة، م (12) 33: ص 834-841.

(3) سيميائية اللغة، كورتيس، جوزيف، ، ترجمة : جمال حضري، بيروت: مجد / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2010م، ص 20.

(4) سورة البقرة، آية 20.

(5) لسان العرب، ابن منظور ، محمد ، القاهرة: طبعة دار الحديث، ج 8، 2003م، ص541 (مادة: ض وء).

(6) أخرجه النسائي في (كتاب الزينة) ونصه: «لا تستضيئوا بنار المشركين ولا تنقشوا على خواتمكم عربيا». راجع: ضعيف سنن النسائي، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف، 1999م. رقم الحديث (0224).

(7) معجم الإبصار والمبصرات، فياض، سليمان، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص 149.

(8) المكنز الكبير «معجم شامل للمجالات والمترادفات والمتضادات»، عمر، أحمد مختار، الرياض: مؤسسة التراث، 2000م، (المجال رقم: 2019، ص 836).

(9) سورة النور، آية 43.

(10) معجم الإبصار والمبصرات فياض، سليمان، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص 149.

(11) اللون الفزيائي وتطبيقاته، الريس، مخلص، دمشق: مطبعة خالد بن الوليد، (د.ت)، ص 49.

(12) كتاب المناظر، ابن الهيثم، الحسن، تحقيق: عبدالحميد صبرة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1938م ، ص 25.

(13) قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية) وفي الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية)، د. ادزارد / م. هـ بوب/ ف. رولينغ، ترجمة : محمود وحيد خياط، ط 2، بيروت: دار الشرق العربي، 2000م، ص 75، ص 81.

(14) معالم حضارة الشرق الأدنى القديم،عصفور، محمد، ، بيروت: دار النهضة العربية، د. ت، ص 73.

(15) معجم الأساطير، الخوري، لطفي، ج 1، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ص 57.

الفن وعالم الرمز، عطية، محسن، ط 2، مصر: دار المعارف، 1996م، ص 51.

(16) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية، علي، إبراهيم، لبنان: دار العلم للملايين، 1980م، ص 32.

(17) اللون في الرواية السعودية، غبان، مريم، الرياض: دار المفردات، 2009م، ص 55.

(18) «تؤكد نظرية يونغ أن مفهوم الماضي يشمل طفولة الفرد وطفولة الجماعة التي ينتمي إليها والإنسانية كلها»راجع: التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، عباس، فيصل، ، بيروت: دار الفكر العربي، 1996م، ص 89.

(19) النور والظلام في شعر البحتري، الميراني، نوزاد، ، دمشق: دار الزمان، 2010م، ص 16.

(20) سورة النور، آية 53.

(21) غبان، مريم، اللون في الرواية السعودية، ص 59.

(22) سنن ابن ماجة، القزويني، محمد، تحقيق: محمد عبدالباقي، ج 1، بيروت: دار إحياء التراث، 1975م، رقم الحديث: 43، ص 6.

(23) التكوين في الفنون التشكيلية، رياض، عبدالفتاح، ط 5، القاهرة: دارالنهضة العربي (د. ت)، ص 204-219.

(24) الفن والمعرفة الجمالية عند كاسيرر، الجزيري، مجدي، الإسكندرية: دار الوفاء، (د.ت) ص 198.

(25) الحيوان، الجاحظ، عمرو بن بحر، تحقيق: يحيى الشامي، ج 3، بيروت: دار الهلال، 2003م، ص 132.

(26) السيميائيات الواصفة(مفاهيمها وتطبيقاتها)،بنكراد، سعيد، ط 2، اللاذقية: دار الحوار، 2005م، ص 91.

(27) في علم الكتابة، دريدا، جاك، ترجمة أنور مغيث، ومنى طلبة، ط 2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008م، ص 97.

(28) ديوان قطرات من ظمأ(ضمن المجموعة الشعرية الكاملة)، القصيبي، غازي، ط2، جدة: تهامة للنشر، 1987م، ص 151.

(29) المرجع نفسه.

(30) المرجع السابق، ص 152.

(31) المرجع السابق، ص 153.

(32) المرجع السابق، ص 188.

(33) ديوان قطرات من ظمأ، ص 185.

(34) المرجع السابق، ص 158.

(35) النور والظلام في شعر البحتري، ص 100.

(36) ديوان قطرات من ظمأ، ص 152.

(37) المرجع السابق، ص 162.

(38) سيمياء المرئي، فونتاني، جاك، ترجمة علي أسعد، اللاذقية: دار الحوار، 2010م، ص 52.

(39) ديوان قطرات من ظمأ، ص 226.

(40) المرجع السابق، ص 211.

(41) المرجع السابق، ص 195.

(42) المرجع السابق، ص 235.

(43) المرجع السابق ، ص 235.

(44) معجم الإبصار والمبصرات، ص 21.

(45) غريب الحديث، الخطابي، أحمد بن محمد، تحقيق عبد الكريم عبد الكريم العزباوي، دمشق: دار الفكر، 1983م، رقم الحديث 1062.

(46) معجم الإبصار والمبصرات، ص22.

(47) ديوان قطرات من ظمأ، ص 162.

(48) المرجع السابق، ص 187.

(49) المرجع السابق ، ص 188.

(50) معجم الإبصار والمبصرات، ص 170.

(51) ديوان قطرات من ظمأ، ص 169.

(52) المرجع السابق ، ص 171.

(53) المرجع السابق، ص 187.

(54) المرجع السابق، ص 169.

(55) المرجع السابق، ص 234.

(56) خطاب العاشق: ميثولوجيا ورؤى: من عشتار سيدة الحب الأولى إلى المتنبي عاشقا، الجزائري، محمد، عمان: دار الشروق، 1996م، ص 55.

(57) معجم الإبصار والمبصرات، ص 199.

(58) ديوان قطرات من ظمأ، ص 156.

(59) المرجع السابق، ص 156.

(60) المرجع السابق ، ص 157.

(61) المرجع السابق، ص 162.

(62) المرجع السابق، ص 198.

(63) المرجع السابق ، ص 191.

(64) المرجع السابق، ص 193.

(65) المرجع السابق، ص 194.

(66) المرجع السابق، ص 218.

الاستشهاد بلغة الأنصار في الدرس اللغوي
دراسة وصفية تحليلية

أحمد بن محمد العضيب(*)

المقدمــة:

إن الحمد لله نستعينه، ونستغفره، ونعوذ به من شرور أنفسنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله، أما بعد:

فقد جعل الله الناس شعوبًا وقبائل ليتعارفوا، وجعلهم مختلفين في الألوان والألسن، ولم يكن اختلاف اللسان مقصورًا على الأجناس من عرب وعجم، بل إن الاختلاف واقع في اللغة الواحدة، فبعض المناطق وبعض القبائل العربية يختلف نطقها لبعض المفردات عن القبيلة الأخرى، وهو اختلاف جزئي لا يصل إلى أصول اللغة؛ ولذا فإن هذه القبائل العربية كلها مع هذا الاختلاف بينها تتكلم بلسان عربي، وتوصف بأنها تتحدث باللغة العربية، وقد نزل القرآن الكريم العربي المبين بسبعة أحرف مراعاة لهذا الاختلاف.

ومن بينِ اللغات التي لفت نظري تردد ذكرها في كتب اللغة وغيرها لغة الأنصار، وهي لغة يتحدث بها أناس لهم مكانتهم الدينية والاجتماعية، وكان لهم أثر كبير في اللغة، وبخاصة بعد هجرة خير

(*) الأستاذ المشارك في قسم النحو والصرف وفقه اللغة - كلية اللغة العربية - جامعة الإملم محمد بن سعود الإسلامية.

البشر - صلى الله عليه وسلم - إليهم في المدينة، فكانت عناية علماء التفسير واللغة والحديث والفقه بلغتهم أكبر، وحديثهم عنها أشمل وأعمق تفصيلاً؛ نظرًا لأن من ألفاظ هذه اللغة ما ورد في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وبعض آثار الصحابة الكرام.

ونظرًا لأهمية هذه اللغة وكثرة ورودها في المصادر المختلفة، أردت أن أجمع جلَّ ما ورد عليها من مظانه وغير مظانه قدر الإمكان والاستطاعة، ثم أعرض ما قاله العلماء في هذه المفردات، وأحلل كلامهم فيها، وأستنبط منه ما يرشد إلى أهمية هذه اللغة ومنزلتها في القرآن والسنة، وأهم خصائصها، ثم أعرض لطريقة استشهاد العلماء بها، مع بيان المصادر التي استقيت منها هذه اللغة في بحث أسميته **«الاستشهاد بلغة الأنصار في الدرس اللغوي دراسة وصفية تحليلية»**.

وقسمت البحثَ فصلين تسبقهما مقدمةٌ وتمهيدٌ، وتتأخر عنهما خاتمة، وثبت للمصادر، وفي المقدمة تحدثت عن خطة البحث ومنهجي فيه، وأهدافه، ثم تطرقت في التمهيد إلى أمرين: أحدهما: الفرق بين اللغة واللهجة، والآخر: الاستشهاد اللغوي ولهجات العرب.

وفي الفصل الأول تحدثت عن لغة الأنصار، وقد جاء في أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول: لغة الأنصار: المصطلح، والمترادفات، بينت فيه أهم الألفاظ التي أطلقها العلماء تعبيرًا عن هذه اللغة.

المبحث الثاني: مصادر لغة الأنصار، وتطرقت فيه إلى أهم الكتب التي أوردت هذه اللغة.

المبحث الثالث: ذكرت فيه أهم خصائص لغة الأنصار.

المبحث الرابع: تطرقت فيه إلى بيان طريقة العلماء في الاستشهاد بلغة الأنصار.

وفي الفصل الثاني جمعت كلَّ ما وقفت عليه ممَّا ورد على أنه لغة للأنصار مع مناقشة له بعرض أهم أقوال العلماء وآرائهم فيه، وقسمت المادة العلمية فيه إلى أربعة مباحث، جعلت الأول منها في الحديث عن الظواهر الصوتية،والثاني عن الظواهر الصرفية، والثالث عن الظواهر النحوية، والرابع عن الظواهر الدلالية.

ثم أعقبت هذه الدراسة بذكر أهم النتائج في الخاتمة، ثم ذكرت ثبتًا لمصادر هذا البحث ومراجعه.

وفي الختام أسأل الله سبحانه التوفيق والسداد، والإخلاص في القول والعمل، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

التمهيد:

أولاً: الفرق بين اللغة واللهجة:

يُفرِّقُ بعضُ الباحثينَ بين اللغة واللهجة، فيرى أن اللغة: أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[1]. واللهجة: مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة.

وبيئةُ اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل، تضم لهجات عدة لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعًا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث فهمًا يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات، وتلك البيئة الشاملة التي تتألف من لهجات عدة هي التي اصطلح على تسميتها باللغة[2].

فاللهجة بناءً على هذا تتولَّد من اللغة، والعلاقة بينهما علاقة الخاص بالعام، (فاللغة تشتمل عدة لهجات لكل منها ما يميزها، وجميع

هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية، والعادات الكلامية التي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللغات)[3].

ولفظة «اللغة» في العربية الأصل فيها (أنها تدلّ على لغة العرب الموحّدة المختارة، ولكن أصبح لها مدلول ثانٍ إبّان عصر التدوين، فصارت تطلق أيضًا على لغات العرب الفرعيةً التي تختلف شيئًا ما عن اللغة الموحدة، ومن هنا صرنا نجد في كتب العربية لغات منسوبة إلى قبائل أو أقاليم أو مدن معينة، مثل: لغة الحجاز، ولغة قريش، ولغة تميم، ولغة نجد، ولغة هذيل، ولغة أهل المدينة، ولغة أهل البصرة، ولغة أهل الكوفة.

ولعلَّ أولَ من استعمل هذا الاصطلاح هو أبو عمرو بن العلاء المتوفّى سنة (154هـ)، فقد قيل له: أخبرنا عما وضعت مما سميته عربية أيدخل فيه كلام العرب كله؟ فقال: لا، فقيل له: «كيف تصنع فيما خالفتك فيه العرب وهم حجة؟». قال: «أعمل علىالكثير، وأسمي ما خالفني لغات»[4].

وقد سار علماء العربية على هدي ما أصّله أبو عمرو بن العلاء، فوجدناهم يطلقون لفظة «لغة» على ما جاء خارجًا عن جمهور كلام العرب، وقد ينسبون هذه اللغة إلى قبيل معين من العرب، وقد لاينسبونها. وسعى علماء العربية إلى تقويم لغات القبائل والأمصار، فوصفوا قسمًا منها بأنها جيّدة، أو كثيرة، ووصفوا أخرى بأنها ضعيفة، أو رديئة، أو رديئة جدًّا، أو قليلة، بل ربما سمّوا بعضها «لغيّة»)[5].

ويذكر د. سلمان أنه: (استحدثت في عصرنا هذا لفظة حلّت محلّ «اللغة» الفرعية، وهي مفردة «اللهجة»، فصرنا نقرأ في الكتب اللغوية الحديثة مثل: لهجة تميم، ولهجة هذيل، ولهجة الحجاز، وعلماء العربية المتقدمون منهم والمتأخّرون لم يعرفوا هذا الاستعمال، فضلاً

عن أن المعجمات العربية الأصيلة لم يرد فيها هذا المعنى الحديث لمفردة «اللهجة»، فهو معنى مولّد شاع في المؤلّفات الحديثة، ثم استقرّ استعماله واستحكم.

وما نسميه الآن «لهجة» يدخل ضمن حدّ «اللغة»؛ لأنّ اللهجة مهما اختلفت عن اللغة الأم في بعض من المفردات والتراكيب والأساليب، لا تعدو أن تكون ألفاظًا بسيطة ومركبة، وأصل هذه الألفاظ أصوات متآلفة وضعت ليعبر بها الإنسان عن أغراضه، وهذا هو مفهوم اللغة وحدّها)[6].

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر أخذ مفهوم اللغة - طبيعتها، ووظيفتها، ودراستها - في التغير. وقد أحدث ذلك التغير جهودًا متلاحقة بذلها علماء الغرب لدراسة معظم لغات العالم وصفًا وتاريخًا ومقارنة، وللوصول من ذلك إلى نظرية أو نظريات عامة في «اللغة» تكشف عن حقيقتها نشأة وتطورًا، وتبرز القوانين أو الأصول العامة التي تشترك فيها لغات البشر، وتعين على تحديد مناهج الدراسة اللغوية ووسائلها وتدقيقها[7].

ثانيًا: الاستشهاد اللغوي ولهجات العرب:

لما فسدت الألسنةُ، وفشا اللحنُ على ألسنة بعض العرب، وتطرق اللحن إلى تلاوة بعض آيات من كتاب الله تعالى، قعّد العلماء قواعدَ اللغة معتمدين في ذلك على تحديد زمني، وآخر مكاني، ومستشهدين في سبيل تحقيق ذلك بكلام القبائل العربية الموثوق بفصاحتها، وسلامة لغتها من اللحن.

ومن الجدير بالإشارة إليه أن الوحدة اللغوية (التي صادفها الإسلام حين ظهوره، وقوّاها قرآنه بعد نزوله، لا تنفي ظاهرة تعدد اللهجات عمليًّا قبل الإسلام وبقاءها بعده، بل من المؤكد أن العرب

عامة لم يكونوا إذا عادوا إلى أقاليمهم يتحدثون بتلك اللغة المثالية الموحدة، وإنما كانوا يعبرون بلهجاتهم الخاصة، وتظهر على تعابيرهم صفات لهجاتهم، وخصائص ألحانهم... ويبدو أن اللغويين الأقدمين لم يعرضوا للهجات العربية القديمة في العصور المختلفة عرضًا مفصلًا يقفنا على الخصائص التعبيرية والصوتية لهاتيك اللهجات؛ لأنهم شغلوا عن ذلك باللغة الأدبية الفصحى التي نزل بها القرآن، وصيغت بها الآثار الأدبية في الجاهلية وصدر الإسلام، وهم -لشعورهم بعدم توفرهم على دراسة هذا الموضوع دراسة دقيقة عميقة- كانوا يتخلصون من اختلاف اللهجات بالاعتراف بتساويها جميعًا في جواز الاحتجاج بها)(8).

ولذا، نجد ابن جني يعقد بابًا وسمه بـ «باب اختلاف اللغات وكلها حجة»، قال فيه: (اعلم أن سعة القياس تبيح لهم ذلك ولا تحظره عليهم، ألا ترى أن لغة التميميين في ترك إعمال «ما» يقبلها القياس، ولغة الحجازيين في إعمالها كذلك؛ لأن لكل واحد من القومين ضربًا من القياس يؤخذ به ويخلد إلى مثله. وليس لك أن تردَّ إحدى اللغتين بصاحبتها؛ لأنها ليست أحق بذلك من وسيلتها، لكن غاية مالك في ذلك أن تتخيّر إحداهما فتقويها على أختها، وتعتقد أن أقوى القياسين أقبل لها وأشد أنسابها. فأما ردّ إحداهما بالأخرى فلا. أوَلاترى إلى قول النبي – صلى الله عليه وسلم –: «نزل القرآن بسبع لغات كلها كافٍ شافٍ؟».

هذا حكم اللغتين إذا كانتا في الاستعمال والقياس متدانيتين متراسلتين أو كالمتراسلتين. فأمَّا أن تَقِلَّ إحداهما جدًّا وتكثر الأخرى جدًّا، فإنك تأخذ بأوسعهما رواية وأقواهما قياسًا، ألا تراك لا تقول: مررت بك ولا المال لك قياسًا على قول قضاعة: المال له ومررت به،

ولاتقول: أكرمتُكِش ولا «أكرمتكس» قياسًا على لغة من قال: مررت بكش، وعجبت منكس... فإذا كان الأمر في اللغة المعوّل عليها هكذا، وعلى هذا فيجب أَن يقل استعمالها، وأَن يتخير ما هو أقوى وأشيع منها، إلّا أن إنسانًا لو استعملها لم يكن مخطئًا لكلام العرب، لكنه كان يكون مخطئًا لأجود اللغتين. فأمَّا إن احتاج إلى ذلك في شعر أو سجع فإنه مقبول منه، غير منعيّ عليه. وكذلك إن قال: يقول على قياس من لغته كذا كذا، ويقول على مذهب من قال: كذا كذا. وكيف تصرفت الحال فالناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ، وإن كان غير ما جاء به خيرًا منه؟»[9].

ومن اللغات التي ورد ذكرها مرارًا في كتب اللغة والتفسير وشروح الحديث وغريبه لغة الأنصار، ولها من النصيب والحظ في الاستشهاد بها ما لغيرها من اللغات الأخرى المعتبرة، ولاسيما أن لها ميزات قد لاتكون لغيرها.

الفصل الأول:

المبحث الأول: لغة الأنصار: المصطلح، والمترادفات:

لغةُ الأنصارِ واحدةٌ من لغاتِ العرب التي وردتْ في كثير من كتب اللغة وغيرها تحمل هذا المصطلح سالف الذكر، وبعض العلماء يُطلق عليها «لغة أهل المدينة»، وبعضهم يطلق عليها «لُغة مَدَنيَّة»، وبعضهم يسميها «اللغةَ الأنصاريةَ»، وبعضهم يُطلق عليها: «كلَام الأنصَار»، وسأورد هنا بعض التفصيل لأهم ما أطلقه العلماء من ألفاظ في كتبهم تعبيرًا عن هذه اللغة موضع الدراسة:

أولاً: لغة أهل المدينة:

هـذا المصطلح يعد المصطلح الأول من حيث تـردده في كلام العلماء بحسب ما وقفت عليه من خلال بحثي في هذه اللغة، ومن ذلك

ما قاله ابن حبان: (قَالَ أَبُو حَاتِم: الزَّعِيمُ لُغَةُ أَهْلِ الْمَدِينَةِ، وَالْحَمِيلُ لُغَةُ أَهْلِ مِصْرَ، وَالْكَفِيلُ لُغَةُ أَهْلِ الْعِرَاقِ)[10].

ومن ذلك قول الأزهري: (وَجمع الهَدِيَّة هَدَايَا، ولُغة أهلِ الْمَدِينَة: هدَاوَى)[11].

ومن ذلك قول الجوهري في شرح معنى الزَّاوُوق: (الزَّاوُوقُ: الزئبقُ في لغة أهل المدينة)[12]. ومن ذلك قول الأنباري في شرح معنى قولهم: (بيتٌ مُزَوَّقٌ): (معناه: معمول بالزاوُوق، والزاووق في لغة بعض أهل المدينة: الزِّئبق، والزئبق يقع في التزاويق، فمُزَوَّق: «مُفَعَّل» من «الزاووق»)[13]. ومنه قول ابن فارس: (وَيُقَالُ: حَضَرَت الصَّلَاةُ، وَلُغَةُ أَهْلِ الْمَدِينَةِ: حَضِرَتْ. وَكُلُّهُمْ يَقُولُ: تَحْضُرُ. وَهَذَا مِنْ نَادِرِ مَا يَجِيءُ مِنَ الْكَلَامِ عَلَى فَعِلَ يَفْعُلُ)[14].

ومن ذلك ما قاله أبو بكر الكاساني أن أهل المدينة يسمون الإجارة بيعًا، فقال: (وَأَمَّا حَدِيثُ جَابِرٍ - رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ - فَيَحْتَمِلُ أَنَّهُ أَرَادَ بِالْبَيْعِ الْإِجَارَةَ؛ لِأَنَّهَا تُسَمَّى بَيْعًا فِي لُغَةِ أَهْلِ الْمَدِينَةِ)[15]، ومنه ما قاله الزبيدي: (والمُخْتَفِي: النَّبَّاشُ؛ لاستِخْراجِه أَكْفانَ المَوْتَى، لُغَةُ أَهْلِ المدينَةِ)[16]. ومنه ما عزاه أبو فضل البستي إلى الأصمعي، قال: (قَالَ الْأَصْمَعِي: أهل الْمَدِينَة يسمون النباش المختفي)[17].

وقد يكتفي بعض العلماء اختصارًا بالنسب إلى المدينة، فيقول: لغةٌ مَدَنِيَّة، أو مَدَنِيَّة، ومنه قول ابن سيده: (والمختفى: النَّباشُ، لاستخراجه أكفان الْمَوْتَى، مَدنيّة)[18]؛ قال: مَدِينَّة اختصارًا، ويدل على ذلك أن الزبيدي نقل عنه هذا الكلام، لكنه لم يختصر النسبة، فقال: (والمخْتَفِي: النَّبَّاشُ؛ لاستِخْراجِه أَكْفانَ المَوْتَى، لُغَةُ أَهْلِ المدينَةِ)[19]. ومن ذلك ما قاله صاحب دستور العلماء: (وَتسَمى مخابرة فِي لُغَة مَدَنِيَّة)[20].

ثانيًا: لغة الأنصار:

لغة الأنصار نسبة إلى أنصار رسول الله - صلى الله عليه وسلم- أهل يثرب الذين ناصروا رسول الله في الإسلام محمد بن عبدالله -صلى الله عليه وسلم - وهم ينتمون إلى قبائل الأوس والخزرج ابني حارثة بن ثعلبة بن عمرو بن عامر بن حارثة بن امرئ القيس بن ثعلبة ابن مازن بن الأسد بن الغوث.

وهذا المصطلح يأتي في المرتبة الثانية ورودًا عند العلماء تعبيرًا عن هذه اللغة بحسب ما اطلعت عليه من كلامهم، وقد ورد هذا المصطلح في كتب اللغة والتفسير والقراءات وشروح الأحاديث، ومن ذلك ما جاء في تهذيب اللغة: «آلَ فُلانٌ من فُلان، أي وَأَلَ مِنْهُ ونجَا، وَهِي لُغَة الْأَنْصَار»[21]، ومن ذلك ما قاله المقري: (وَنزل: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾[22]، أَي: نَحوه وتلقاءه، والشَّطْر فِي كَلَام الْعَرَب النّصْف، وَهَذِه هَهُنَا لُغَة الْأَنْصَار)[23]. ومنه أيضًا ما قاله الرازي في سياق حديثه عن «البُخْل»: (قَرَأَ حَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبَخَلِ)[24]، بِفَتْحِ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَفِي الْحَدِيدِ مِثْلُهُ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ، وَالْبَاقُونَ بِالْبُخْلِ بِضَمِّ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَهِيَ اللُّغَةُ الْعَالِيَةُ)[25].

ومن ذلك ما قاله القرطبي في سياق حديثه عن «البُخل» أيضًا: (وَقَرَأَ أَنَسٌ وعبيد بن عمير ويحيى بن يَعْمَرَ وَمُجَاهِدٌ وَحُمَيْدٌ وَابْنُ مُحَيْصِنٍ وَحَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبَخَلِ) بِفَتْحَتَيْنِ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ)[26]. ومنه ما قاله القاسمي: (قد ثبت في الصحيح أن زيد بن ثابت أراد أن يكتب «التَّابُوت» بالهاء على لغة الأنصار، فمنعوه من ذلك ورفعوه إلى عثمان رضي الله عنه. فأمرهم أن يكتبوه بالتاء على لغة قريش)[27]. ومنه أيضًا قول أبي الفضل البعلي: (فأما «بداية» بلفظ هداية، فلم أرها مصرحًا بها،

لكن تتخرج على لغة من قال: «بدِيت الشيء وبديت به» بغير همز، وهي لغة الأنصار)[28].

وقد عبَّر بعضُهم بالنسب إلى الأنصار، فقال: لغةٌ أنصَارية، ومن ذلك ما قاله ابن سيده: (التَّابوهُ: لُغَة فِي التَّابوتِ، أنصاريَّة، قَالَ ابْن جني: وَقد قُرِئَ بهَا)[29]. ومن ذلك ما نقله الزبيدي عن ابن القطاع: (وأما «البِدَايَةُ» بالْكَسْرِ والتحتيَّة بدلَ الْهمزَة فَقَالَ المطرزيُّ: لُغَةٌ عامِّيَّة، وعدَّها ابْن بَرّي من الأَغلاط، وَلَكِن قَالَ ابنُ القَطَّاع: هِيَ لغةٌ أَنصاريّة، «بَدَأْتُ بالشيءِ وبَدِيتُ بِهِ»: قَدَّمته)[30]. وهذا التعبير قليلٌ عندهم.

ثالثًا: كلام الأنصار:

ومنهم من يعبر عنها بـ «كلام الأنصار»، ورأيته أقلَّ ممَّا سبقه عندهم، ومن ذلك ما قاله ثعلب: (أخبرنا محمد قال وحدثنا أبو العباس قال أبو عبدالله: «الأكَّار في كلام الأنصار: الخبير»)[31]. ومن ذلك ما نقله ابن حجر عن بعضهم، فقال: «وَقَالَ غَيره: الْخَبِير فِي كَلَام الْأَنْصَار الأكَّار»[32].

ويجدر التنبيهُ هنا إلى أني سمَّيت هذا البحث بـ «لغة الأنصار» لا «لغة أهل المدينة» مع أن تردد مصطلح أهل المدينة أكثر كما أشرت إلى ذلك في العرض السابق لأسباب، منها:

1 - أن لغة الأنصار أدقُّ؛ لأن المقصود بهذه اللغة هم الأنصار، وقول لغة أهل المدينة قد يدخل معهم من ليس منهم؛ لأن المدينة كان يسكنها غير الأنصار، كما هو معروف ومنهم اليهود.

2 - أن التسمية بلغة الأنصار أخصر لفظًا؛ لأنه مفرد، وأهل المدينة مركب تركيب إضافة، ومراعاة الاختصار في العناوين مطلب مهم، إذا لم يُعارض بأمر أهم.

المبحث الثاني: مصادر لغة الأنصار:

مظانُّ هذه اللغةِ كتبُ اللغة والمعاجم، لكني لشدة اهتمامي بالموضوع لم أقصر البحث على هذا النوع من الكُتب، بل رجعت إلى كتب النحو، وعلوم القرآن، وشروح الحديث ونحو ذلك؛ لذا فقد اختلفت المصادر التي استقيتُ منها لغة الأنصار؛ فوجدتها متفرقة في كتب النحو ككتاب سيبويه، وشرح التسهيل لابن مالك، وخزانة الأدب، وغيرها، وعلوم القرآن كالتفسير وغريب القرآن والقراءات، وكتب اللغة كالمعاجم والغريب، وكتب شروح الحديث وغريبه، ورأيتها كذلك في بعض كتب الفقه وحواشيها، وما ذاك إلا لاتصال هذه اللغة بالقرآن الكريم وقراءاته، والحديث النبوي وآثار بعض الصحابة ومنهم الأنصار، فكانت هذه الألفاظ محلَّ عناية من ألَّف في التفسير والقراءات وشروح الحديث وغريبه، فضلاً عن المعاجم التي خصصت لنقل كلام العرب وبيان معانيه، ومنها لغة الأنصار، وسأورد هنا أهمَّ المصادر التي نقلت لنا لغة الأنصار، وعُنيت بها شرحًا وبيانًا وتعليلاً، وهاكَ تفصيلَ الحديث عنها مرتبة بحسب كثرة إيرادها لهذه اللغة:

أولاً: المعاجم:

كانت المعاجمُ أكثرَ هذه المصادرِ ذكرًا للغة الأنصار، فقد أخذت النصيب الأوفى من هذه اللغة، ولا غرو في ذلك؛ لأن هذه الكتب خُصصت لبيان معاني الكلمات، وذكر اختلاف لغات العرب في بعض المفردات، ولغة الأنصار واحدة من هذه اللغات التي لقيت عناية واهتمامًا من مؤلفي هذه الكتب.

وكان لسان العرب، وتاج العروس أكثرَ هذه الكتب ذكرًا لهذه اللغة، ولعلَّ سبب ذلك أنهما كتابان متأخِّران التزما بنقل جلِّ ما ورد في أشهر المعاجم التي سبقتهما، فكان لهما النصيب الأوفى في ذلك، ثم جاء

بعد ذلك تهذيب اللغة، ثم المحكم والمحيط الأعظم، ثم الصحاح، ثم كتاب العين، وقد أثبت كثيرًا منها في هوامش هذا البحث.

ثانيًا: كتب غريب القرآن والحديث والأثر:

مدار هذه الكتب الألفاظ الغريبة التي وردت في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وقد كانت لغة الأنصار حاضرة في هذه الكتب؛ نظرًا لورد بعض ألفاظ هذه اللغة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كما سيأتي بيانه بالتفصيل، ويأتي في مقدمتها كتابُ غريب الحديث للقاسم بن سلام، ثم غريب الحديث لابن قتيبة، والنهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير. وقد أثبتُّ هذه الكتب في هوامش البحث، كما سيأتي.

ثالثًا: كتب شروح الحديث والفقه:

وردت ألفاظٌ من لغة الأنصار في بعض الأحاديث النبوية وآثار بعض الصحابة، رضوان الله عليهم، وكتب شروح الحديث تعنى كثيرًا ببيان معاني الكلمات التي وردت في هذه الأحاديث، وبخاصة إذا كانت غريبة أو خاصة بلغة معينة، فكانت لغة الأنصار حاضرة في بعض هذه الكتب، كما أنَّ بعضَ ألفاظ لغة الأنصار متصلةٌ ببعض الأحكام الفقهية، فجاء ورود بعض هذه الألفاظ في بعض هذه الكتب لبيان معانيها؛ لأنه قد يبنى على اختلاف المعنى اختلافُ الحكم الفقهي فيها.

ومن كتب هذا الصنف التي وردت فيها بعض الألفاظ الأنصارية: فتح الباري، وشرح القسطلاني، والمطلع على ألفاظ المقنع، وأسنى المطالب في شرح روض الطالب، والبحر الرائق شرح كنز الدقائق، والروضة الندية في شرح البهجة الوردية، ومشارق الأنوار على صحاح الآثار، وبدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، ونحوها مما أوردته في هوامش هذا البحث.

ومع تنوع هذه الكتب وكثرتها في هذا القسم إلا أنك لا تكاد تجد في الكتاب الواحد منها غالبًا إلا لفظة واحدة أو لفظتين من كلام الأنصار، وذلك بحسب بحثي واطلاعي.

رابعًا: كتب التفسير:

ورد في القرآن الكريم وقراءاته ما عزي إلى أنه من كلام الأنصار؛ لذا فإن بعض المفسرين أشار إلى ذلك ووقف عنده وبيَّنه، ونصَّ على أن هذه اللفظة من لغة الأنصار.

ويعدُّ هذا القسم من أقلِّ الأقسام في إيراد لغة الأنصار، ومن أهم التفاسير التي نصَّت على بعض كلام الأنصار تفسير الثعلبي، والسمرقندي، وابن عطية، والكشاف، وتفسير الرازي، وتفسير القرطبي، والبحر المحيط، والدر المصون، ونحوها مما أثبت في هوامش البحث.

خامسًا: كتب النحو:

نُسبتْ بعضُ القضايا النحوية والصرفية إلى أهل المدينة؛ لذا كان لهذه اللغة حضور في كتب النحو، وفي مقدمتها كتابُ سيبويه، وشرح المفصل لابن يعيش، وشرح التسهيل لابن مالك، وخزانة الأدب، وغيرها كما هو مبيَّن في الفصل الثاني في مبحثي الصرف والنحو.

ولكن ذكر هذه اللغة في هذه الكتب كان قليلاً، مقارنة بورودها في كتب المعاجم والغريب،ويظهر لي أن السبب في ذلك أن لغة الأنصار داخلة في اللغة الحجازية، وهي لغة يذكرها النحويون كثيرًا في كتبهم، ولم يكن هناك حاجة للتخصيص، ربما لأنه ليس فيها من التراكيب النحوية الخاصة بها ما يدعو إلى تخصيصها بالذكر؛ إذ ليس فيها شيء مختلف عن لغة أهل مكة وما جاورها، وهو ما يسمى لغة الحجاز؛ لذا فالنحويون اكتفوا بذكر لغة الحجاز للدلالة على لغة هذه المنطقة كلها التي تدخل فيها لغة أهل المدينة.

وقد يُقال: لم كثر ذكر لغة الأنصار في كتب الغريب والمعاجم دون كتب النحو والصرف؟ فالجواب في رأيي أن علماء اللغة يدققون في المفردات ومعانيها، بخلاف النحويين الذين يبحثون في التراكيب غالبًا؛ ولذا فقد وجد اللغويون بعض المفردات التي خالف فيها أهل المدينة أهل مكة فخصوها بالذكر، لاسيما أن العناية بلغة أهل المدينة كان اهتمام شراح الحديث الشريف، وكثير منهم من اللغويين، وذلك بسبب أن كثيرًا من الأحاديث النبوية قالها الرسول - صلى الله عليه وسلم - في المدينة، متأثرًا بالأنصار، أو قالها بعض الأنصار، مما يسمى بالأثر، وهذه كلها محل عناية المحدثين واللغويين، فكانت هذه الألفاظ محل عناية اللغويين من شراح الأحاديث وغريبه.

وبعد هذا العرض تظهر عناية العلماء بلغة الأنصار؛ إذ تنوعت مصادر هذه اللغة، غير أنه يلحظ أن المعاجم وغريب اللغة كان لها النصيب الأوفى من هذه اللغة، ولا غرو في ذلك، لأن هذا مجالها ومكان دراستها.

المبحث الثالث: خصائص لغة الأنصار:

بعدَ جمعِ هذه المفرداتِ التي عُزيت إلى لغةِ الأنصار، والوقوف عند نصوص العلماء فيها، وتحليلهم لتلك الألفاظ، والتأمل في سياقاتها ظهرت لي بعضُ الخصائص المشتركة لهذه الألفاظ، وسيأتي تفصيل ذلك في الفصل الثاني من هذا البحث، ومن أبرز الخصائص ما يأتي:

1 - أنها لغة عالية موافقة للقرآن:

لا غرو في ذلك فالأنصارُ من أصل العرب، ثم إنَّ أفصح من نطق بالضاد - صلى الله عليه وسلم - نزل بهم وتحدث إليهم، ثم إنه جاورهم كثيرٌ من فصحاء قبيلة قريش، وهم أهل مكة، وهم من أفصح من تكلَّم بالعربية، وهم كبار الصحابة من أقحاح قريش، وقد نزل كثير

من القرآن الكريم والرسول – عليه الصلاة والسلام – بين ظهراني أهل المدينة.

وقد كان بينهم وبين قبيلة قريش تجارةٌ وتزاورٌ قبل الإسلام؛ لهذه الأمور وغيرها كان هناك تشابهٌ كبيرٌ بين لغة الأنصار ولغة قريش؛ لذا فقد نصَّ بعض العلماء على أنه لا فرق في القرآن بين لغة قريش ولغة الأنصار إلا في كلمة واحدة، وهي «التابوت»؛ فقريش تنطقها بالتاء، والأنصار بالهاء، ونقل عن القاسم بن معن أنه قال: (لم تختلف لغة قريش والأنصار في شيء من القرآن إلا في «التابوت»[33]، فلغة قريش بالتاء، ولغة الأنصار بالهاء)[34].

وهذا التوافق الشديد بين لغة الأنصار ولغة قريش التي وصفها كثيرٌ من العلماء بأنها اللغة العالية يدل على علو لغة الأنصار.

ومن الألفاظ التي وردت في القرآن موافقة للغة الأنصار «الزعيم»، فلابن حبان كلام يفرق فيه بين بعض الألفاظ المتقاربة في المعنى أو المترادفة، ومنها الزعيم؛فخصَّ كل واحدة منها بلغة قوم، ثم جعل إحداها لغة أهل المدينة، فقال: (قَالَ أَبُو حَاتم: الزَّعيمُ لُغَة أَهْل الْمَدينَة، وَالْحَميلُ لُغَة أَهْل مصْرَ، وَالْكَفيلُ لُغَة أَهْل الْعرَاق)[35]. فخصَّ كلمة الزعيم بلغة الأنصار، وكان ما ذكره موافقًا لما نزل به القرآن الكريم.

ومن ذلك «البَخَل» بفتح الباء والخاء لغة أنصارية، وقد وردت قراءة سبعية موافقة للغتهم فيها.

وذكر المقري في الناسخ والمنسوخ أن الشطر في لغة العرب النِّصف، وفي لغة الأنصار النحو والتلقاء، فقال: (وَنزل: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾[36]؛ أَي: نَحوه وتلقاءه، والشطر فِي كَلَام الْعَرَب

النِّصْف، وَهَذِه هَهُنَا لُغَةُ الأَنْصَار)[37]. والأقرب أن معنى الشطر في الآية النَّحو والتلقاء، وهذا موافق للغة الأنصار كما ذكر المقري.

بل إنَّ ما وصف من لغتهم بأنه قليلٌ، ومنه «التابوه» بالهاء وردت فيه قراءة توافق لغتهم، لكنها غير سبعية.

هذا هو الغالب في تلك اللغة، ولكن قد ورد على لغتهم ما وصف بالشذوذ، ومن ذلك جمعهم «هدَّية» على «هـدَاوى»، والقياس هدايا، قال الأزهري: (وَجمع الهَدِيَّة هَدَايَا، ولُغة أهلِ الْمَدِينَة: هدَاوَى)[38]. وسيأتي تفصيل الحديث عن ذلك في الفصل الثاني.

2 - أنها لغة تميل إلى التخفيف غالبًا:

إنَّ المتأمل في لغة الأنصار يجد أنها - غالبًا - يميل أهلها إلى التخفيف، ومن الشواهد على ذلك ما يأتي:

1 - اختيارهم الفتح في الفتوى بدلاً من الضم، والفتح أخف، قال ابن سيده: (والفتْيَا والفُتْوَى والفَتْوَى: ما أَفْتَى به الفَقِيهُ، الفتحُ في الفَتْوَى لأهلِ المدِينَة)[39].

2 - ورد في «البُخْل» لغات، ومن أخفِّها نطقًا لغة الأنصار، بفتح الباء والخاء، قال الرازي: (قَرَأَ حَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ (بِالْبَخَلِ) بِفَتْحِ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَفِي الْحَدِيدِ مِثْلُهُ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ، وَالْبَاقُونَ (بِالْبُخْلِ) بِضَمِّ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَهِيَ اللُّغَةُ الْعَالِيَةُ)[40]. وسيأتي تفصيل الكلام عن هذه المسألة في الفصل الثاني.

3 - ومن ذلك نطق الأنصار دون سواهم الفعل (بدأ): (بدي) بالياء لا الهمزة، والياء أخف من الهمزة. وسيأتي تفصيل الكلام عن هذه المسألة في الفصل الثاني.

ومراعاة الأخف ليس بلازم في كل كلامهم؛ لأن منه ما جاء على خلاف ذلك، ومنه ما حكي عنهم في الفعل «حضَر»، فقد خالفوا العرب الذين يفتحون العين، فكسروها، قال ابن فارس: (وَيُقَالُ: حَضَرَت الصَّلَاةُ، وَلُغَةُ أَهْلِ الْمَدِينَة: «حَضِرَتْ». وَكُلُّهُمْ يَقُولُ: «تَحْضُرُ». وَهَذَا مِنْ نَادِرِ مَا يَجِيءُ مِنَ الْكَلَامِ عَلَى فَعِلَ يَفْعُلُ)[41]. والكسر أثقل من الفتح.

3 - أنها لغة تأثرت بالطبيعة الجغرافية للمدينة المنورة:

الأنصار كانوا أهلَ زراعة؛ ولذا كثر في الألفاظ الخاصة بهم ما يتعلق بالزراعة، ولعلَّه ممَّا تميزت به لغة الأنصار عن لغة قريش التي لم تعرف عنها هذه الحرفة.

وممَّا أورده بعض اللغويين على أنه من لغة الأنصار «الكَثَر» بفتح الكاف والثاء، ومعناه عندهم: جُمَّار النَّخْلِ، وَهُوَ شَحْمُهُ الذي في وسط النَّخْلَة؛ واحدته كَثَرة[42]. وَهُوَ يُؤكَلُ عِنْدَهُمْ مثلما تُؤكَلُ الثِّمَارُ[43].

ومن ذلك ما قاله القاسم بن سلام: (وَقَالَ أَبُو عبيد: فِي حَدِيث النَّبِي عَلَيْهِ السَّلَام: (لَا قَطْعَ فِي ثَمَر وَلَا كَثَر). وكثر: ثَمَر. قَالَ أَبُو عُبَيْد وَغَيره: الكَثَر جُمَّار النّخل فِي كَلَام الْأَنْصَار، وَهُوَ الجذب أَيْضًا)[44]، وقال ابن سيده: (والكثَر، والكثر، جمَّار النّخل، أنصارية، وَمِنْه الحَدِيث: (لَا قطع فِي ثَمَر وَلَا كثر))[45].

ومما عُدَّ من لغة أهل المدينة «الصِّيق»: وهو الأحمر الذي يكون في قلب النَّخل.وممَّن صرح بأنه لغة أهل المدينة أبو عمرو الشيباني[46]، ورضي الدين الصغاني[47]، والزبيدي[48].

قال أبو عمرو الشيباني: (الصِّيق: الأحمر الذي يكون في قلب النَّخل، من لغة أهل المدينة)[49].

وصرَّح بعض العلماء بأن «الْخَبِير» في كلام أهل المدينة بمعنى الأكَّار، و الْخَبِير والأكَّار بمعنى الفلاَّح والحرَّاث والزرَّاع[50].

ونقل ذلك ابن حجر عن بعضهم، فقال: «قَوْله: نهى عَن المخابرة، وهِيَ الْمُزَارعَة على جُزْء يخرج مِن الأَرْض، وَأَصلُه أَنَّ أهل خَيْبَر كَانُوا يتعاملون كَذَلك، جزم بذلك ابن الْأَعرَابِي، وَقَالَ غَيره: الْخَبِير فِي كَلَام الْأَنْصَار الأكَّار»[51].

وسُمِّيَ الأكَّارُ خبيرًا في لغة الأنصار؛ لأنه يخابر الأرض؛ أي: يؤاكرها[52]، والأكَّاركذلك الزرَّاع، سمي بذلك؛ لأنه يحفر الأَرْض فِي الزِّرَاعَة، والأُكْرَة الحُفْرة[53].

وقد عرفت المدينة بالتمر وأنواعه كالرطب، ومما جاء دالاً على ذلك أنه ورد في كتب اللغة أنّ «الجَزْء» بمعنى الرُّطبَ عندأَهْلِ المَدِينَةِ سَمَّوه بذلك لاجْتِزائهم بهِ عَن الطعّامِ[54].

ومن المعلوم أن المدينة مشهورة بنبت يسمى البطيخ، وقد ورد على لغتهم بالقلب، فقالوا: الطِّبيخ، نصَّ الزمخشري على أن الطِّبِّيخَ لغة في البطيخ عند أهل المدينة. قال: (وتطبخ الرجل: أكل البطيخ، وأكل الطبيخ: لغة أهل المدينة)[55].

فتلحظ في هذه الكلمات ونحوها أمرًا مشتركًا، وهو علاقتها بالزراعة التي عرف بها أهل المدينة.

4 - أنها لغة أثَّرتْ في ألفاظ الحديث النبوي وآثار الصحابة:

إنَّ هجرة الرسول - صلى الله عليه وسلم - إلى الأنصار، وبقاءه عندهم حتى وافاه الأجل أثَّرَ في مفرداته التي تكلَّم بها، عليه الصلاة والسلام، وهي المفردات التي نقلها عنه الصحابة ورواة الأحاديث على أنها سنة مقدسة، فكان من بين كلام هذه السنة كلمات خاصة بأهل المدينة الشريفة.

ومن نصوص العلماء الدَّالة على ذلك قول ابن سيده: (والكَثَر: جمارُ النّخل، أنصارية، وَمِنْه الحَدِيث: (لَا قطع فِي ثَمَر وَلَا كَثَر))[56].

وقال القاسم بن سلام: (وَقَالَ أَبُو عبيد: فِي حَدِيث النَّبِي، عَلَيْهِ السَّلَام: (لَا قَطْعَ فِي ثَمَر وَلَا كثر).وكثر: ثَمَر، قَالَ أَبُو عُبَيْد وَغَيره: الكَثَر جُمَّار النّخل فِي كَلَام الْأَنْصَار، وَهُوَ الجذب أَيْضًا)[57].

ومن ذلك «المختفي»، فهي بمعنى: «النبَّاش» عند الأنصار خاصة، ومع ذلك ورد كلام الرسول – صلى الله عليه وسلم – موافقًا لها، وعلى هذه اللغة ما روي عن الرسول – صلى الله عليه وسلم – أنه :(لَعَنَ الْمُخْتَفِيَ وَالْمُخْتَفِيَةَ)[58].

ومن ذلك ماذكره أبو بكر الكاساني أن أهل المدينة يُسمُّون الإجارة بيعًا، فقال: (وَأَمَّا حَدِيثُ جَابِرٍ – رَضِيَ اللَّه عَنْهُ – فَيَحْتَمِلُ أَنَّهُ أَرَادَ بِالْبَيْعِ الْإِجَارَةَ؛ لِأَنَّهَا تُسَمَّى بَيْعًا فِي لُغَة أَهْلِ الْمَدِينَة)[59]. ويعني بحديث جابر ما ذكره من قبل، وهو ما رُوِيَ عَنْ جَابِرِ بْنِ عَبْدِ اللَّه أَنَّهُ قَالَ: (كُنَّا نَبِيعُ أُمَّهَاتِ الْأَوْلَادِ عَلَى عَهْدِ رَسُولِ اللَّه صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ)[60].

وعلى لغة أهل المدينة روي لنا في الحديث عن النبي – صلى الله عليه وسلم – :(أنه كان يأكل الطِّبِّيخ بالرطب)[61]؛ لأن الطّبّيخ لغة في البطيخ عند أهل المدينة.

وقد ورد في كتب اللغة أنّ الجَزْءبمعنى الرُّطبَ عندأَهْلِ المَدِينَةِ سَمّوه بذلك لاجْتِزائهم بِهِ عَن الطعّام[62]، وقد ورد في حديث النبي –صلى الله عليه وسلم–: (أنه أتي بقنَاعِ جَزْءٍ)[63]، جاء في الفائق أنّ القناع هو: الطَّبق الذي يُؤكل عليه[64].

وذكر بعض العلماء أن النُّغَر طائر في لغة أهل المدينة، وقد ورد ذكره مصغراً في قول النبي – صلى الله عليه وسلم – لِبُنَيٍّ كان لأبي

طَلحةَ الأنصاريِّ وكان له نُغَرٌ فمات: (يا أبا عمير، ما فعل النُّغَيْرُ؟ أو ما فعل النغير يا أبا عمير؟)[65].

لذا فإن عناية علماء اللغة وغيرهم بأحاديث النبي، صلى الله عليه وسلم وشرح ألفاظها أفضت إلى العناية بلغة الأنصار؛ لأن كثيرًا من كلامه كان في المدينة، وكان بين ظهراني أصحابه من الأنصار؛ لذا ترى كثيرًا من المصادر التي أخذت منها هذه اللغة من كتب شروح الحديث، وغريبه.

المبحث الرابع: طريقة العلماء في الاستشهاد بلغة الأنصار:

لم يكن العلماء - رحمهم الله تعالى - في ذكرهم لغةَ الأنصار على وتيرة واحدة، ومن طرقهم التي اتخذوها في الاستشهاد بلغة الأنصار ما يأتي:

الطريقة الأولى: الاكتفاء بعزو اللفظة إلى لغة الأنصار، أو أهل المدينة:

هذه الطريقة كثرت في كتبهم، ومن ذلك ما قَالَه أَبُو حَاتم: (الزَّعِيمُ لُغَةُ أَهْلِ الْمَدِينَة، وَالْحَمِيلُ لُغَةُ أَهْلِ مصْرَ، وَالْكَفِيلُ لغَةُ أَهْلِ الْعِرَاق)[66]. ومنه قول الأزهري: (وَجمع الهَدِيَّة هَدَايَا، ولُغة أهل الْمَدِينَة: هدَاوَى)[67]. ومن ذلك قول ابن سيده: (والفتْيَا والفُتْوَى والفَتْوَى: ما أَفْتَى به الفَقيهُ، الفتحُ في الفَتْوَى لأهلِ المَدِينَة)[68]. ومنه قول الزمخشري: (وتطبخ الرجل: أكل البطيخ، وأكل الطبيخ: لغة أهل المدينة)[69]. وقال أبو فضل البستي: (قَالَ: أهل الْمَدِينَة يسمون النبَّاش المختفي)[70].

الطريقة الثانية: الاستشهاد بلغة الأنصار على مسألة لغوية، أو رأي معين، أو قراءة قرآنية:

ومن ذلك قول أبي بكر الكاساني: (وَأَمَّا حَدِيثُ جَابر - رَضِيَ اللَّه عَنْهُ - فَيَحْتَمِلُ أَنَّهُ أَرَادَ بِالْبَيْعِ الإِجَارَةَ؛ لِأَنَّهَا تُسَمَّى بَيْعًا فِي لُغَةِ أَهْلِ الْمَدِينَةِ)[71].

ومن ذلك توجيههم بعض القراءات القرآنية بلغة الأنصار، ومن ذلك الاحتجاج بها لقراءة (البَخَل) لحمزة والكسائي، قال القرطبي: (وَقَرَأَ أَنَسٌ وعبيد بن عمير ويحيى بن يَعْمَرَ وَمُجَاهِدٌ وَحُمَيْدٌ وَابْنُ مُحَيْصِنٍ وَحَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبَخَلِ) بِفَتْحَتَيْنِ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ)[72]. وقال الرازي: (قَرَأَ حَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبُخْلِ) بِفَتْحِ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَفِي الْحَدِيدِ مِثْلُهُ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ، وَالْبَاقُونَ بِالْبُخْلِ بِضَمِّ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَهِيَ اللُّغَةُ الْعَالِيَةُ)[73]. وقال القرطبي في سياق حديثه عن هذه الآية أيضًا: (وَقَرَأَ أَنَسٌ وعبيد بن عمير ويحيى بن يَعْمَرَ وَمُجَاهِدٌ وَحُمَيْدٌ وَابْنُ مُحَيْصِنٍ وَحَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبَخَلِ) بِفَتْحَتَيْنِ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ)[74].

ومنه قول ابن سيده: (التَّابوهُ: لُغَةٌ فِي التَّابوت، أنصارية، قَالَ ابْن جني: وَقد قرئ بهَا)[75].

وقد جعل بعض العلماء هذه اللغة مسوغًا لقراءة الزهري: ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ ٱلْإِنسَٰنِ مِن طِينٍ﴾[76] بالألف بدلاً من الهمز في «بدأ»، قال ابن عطية: (وقرأ جمهور الناس (وبدأ)، وقرأ الزهري: (وَبَدَا خَلْقَ الإِنْسَانِ) بألف دون همزة، وبنصب القاف، وذلك على البدل لا على التخفيف.قال الفقيه الإمام القاضي: كأنه أبدل الياء من بدي ألفًا، وبدي لغة الأنصار، وقال ابن رواحة:

(**بسم الإله وبه بدينا ولو عبدنا غيره شقينا**[77])[78].

وتبع ابن عطية في هذا التخريج جماعة منهم أبو حيان[79]، والسمين[80]، وابن عادل[81].

وقد يستشهد بلغة الأنصار بعضُ العلماء تسويغًا وتجويزًا لما حكم عليه كثيرٌ من العلماء بالخطأ واللحن، ومن ذلك كلامهم في كلمة «بداية»، قال أبو الفضل البعلي:(فأما «بداية» بلفظ هداية، فلم أرها مصرحًا بها، لكن تتخرج على لغة من قال: «بديت الشيء وبديت به»

بغير همز، وهي لغة الأنصار)[82]. فجعل ما ورد على لغة الأنصار تخريجًا لما اشتهر بين الكُتَّاب ولم يسمع عن العرب، وهو لفظ «بداية».

الطريقة الثالثة: من العلماء من يُحلل الاستعمال الأنصاري:

بعض العلماء يذكر اللغة الأنصارية، ثم يحللها لغويًّا ببيان معناها وأصلها وضبطها وما إلى ذلك، ومن ذلك ما فعله نجمُ الدين النَّسفي في تحليله لكلمة المقارضة في لغة الأنصار، فقال: (وَالْمُقَارَضَةُ الْمُضَارَبَةُ أَيْضًا، وَأَهْلُ الْمَدِينَةِ يَسْتَعْمِلُونَ هَذِهِ اللَّفْظَةَ مَأْخُوذَةً مِنْ الْقَرْضِ، وَهُوَ الْقَطْعُ ... لأَنَّ رَبَّ الْمَالِ يَقْطَعُ رَأْسَ الْمَالِ عَنْ يَدِهِ وَيُسَلِّمُهُ إلَى مُضَارِبِه، وَقِيلَ: الْمُقَارَضَةُ الْمُجَازَاةُ فَرَبُّ الْمَالِ يَنْفَعُ الْمُضَارِبَ بِمَالِهِ، وَالْمُضَارِبُ يَنْفَعُ رَبَّ الْمَالِ بِعَمَلِه)[83].

ومن هذه الطريقة قولُ الجوهري عند حديثه عن كلمة «الزَّاوُوق»: (الزَّاوُوقُ: الزئبقُ في لغة أهل المدينة، وهو يقع في التَزاويقِ؛ لأنَّه يُجْعَلُ مع الذهب على الحديد، ثم يُدخَلُ في النار فيذهب منه الزئبق ويبقى الذهب، ثمَّ قيل لكل مُنَقَّشٍ: مُزَوَّقٌ، وإن لم يكن فيه الزئبقُ)[84].

وقال الأنباري في شرح معنى قولهم: (بيتٌ مُزَوَّقٌ): (معناه: معمول بالزاووق، والزاووق في لغة بعض أهل المدينة: الزِّئبق، والزئبق يقع في التزاويق، فمُزَوَّق: «مُفَعَّل» من «الزاووق»)[85].

ومن ذلك ما فصّله الزبيدي من أصل كلمة «البالغاء» الأنصارية، فقال: (والبالغَاءُ: الأَكَارِعُ بلُغَةِ أَهْلِ المَدِينَةِ المُشَرَّفَة، قالَ أَبو عُبيد: مُعَرَّبُ بايْهَا، أَي: أَنَّ الكَلِمَةَ فارِسِيَّةٌ عُرِّبَتْ، فإنّ «بايْ» بالفَتْح وإسْكَانِ الياءِ: الرِّجلُ، و«هَا»: علامَةُ الجَمْعِ عِنْدَهُم، ومَعْنَاهُ: الأَرْجُلُ، ثمَّ أُطْلِقَ على أكارِعِ الشّاة ونَحْوِهَا، ويُسَمُّونَهَا أَيْضاً: باجْهَا، وَهَذَا هُوَ المَشْهُورُ عِنْدَهُم، وَهَذَا التَّعْرِيبُ غَرِيبٌ، فتأمَّلْ)[86].

الطريقة الرابعة: من العلماء من يذكر لغة الأنصار ويورد لها شاهدًا:

من ذلك ما قاله ابن عطية: (و«بدي» لغة الأنصار، وقال ابن رواحة:

بســم الإله وبه بدينا ولو عبدنا غيره شقينا)[87].

ومن ذلك قول أبي الفضل البعلي: (فأما «بداية» بلفظ هداية، فلم أرها مصرحًا بها، لكن تتخرج على لغة من قال: بديت الشيء وبديت به بغير همز، وهي لغة الأنصار، قال عبد الله بن رواحة رضي الله عنه[88]:

بســم الإله وبه بدينا ولو عبدنا غيره شقينا)[89].

ومن ذلك قول ابن سيده: (والكثر، والكثر، جمار النّخل، أنصارية، وَمِنْه الحَدِيث: (لَا قطع فِي ثَمر وَلَا كثر))[90].

ومن هذه الطريقة أيضًا ما جاء في تهذيب اللغة: (آلَ فلانٌ من فلان، أي وَأَلَ منْهُ ونجَا، وَهِي لُغَة الْأَنْصَار؛ يَقُولُونَ: رَجُلٌ آيل، مَكَان وَائِل؛ وأنشد بعضُهم:

يَلُوذ بشُؤْبُوبٍ من الشّمس فَوْقها كَمَا آلَ من حَرِّ النّهار طَرِيدُ[91])[92].

الطريقة الخامسة: منهم من يذكر لغة الأنصار، ثم يحكم عليها أو على ما يقابلها:

فمن الأول وهو إصدار الحكم على لغة الأنصار نفسها قول ابن فارس: (وَيُقَالُ: حَضَرَت الصَّلَاةُ، وَلُغَةُ أَهْلِ الْمَدِينَة «حَضِرَتْ». وَكُلُّهُمْ يَقُولُ: «تَحْضُرُ». وَهَذَا مِنْ نَادِرِ مَا يَجِيءُ مِنَ الْكَلَامِ عَلَى فَعِلَ يَفْعُلُ)[93].

ومن الآخر وهو إصدار الحكم على اللغة المقابلة لها قول الرازي: (قَرَأَ حَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبَخَلِ) بِفَتْحِ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَفِي الْحَدِيدِ مِثْلُهُ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ، وَالْبَاقُونَ بِالْبُخْلِ بِضَمِّ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَهِيَ اللُّغَةُ الْعَالِيَةُ)[94].

****

الفصل الثاني: المستشهد به من لغة الأنصار جمعًا ومناقشةً

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

إنَّ اللغةَ العربية تميلُ نحوَ السُّهولةِ والتيسير، فتحاول التخلصَ من الأصوات العسيرة في النطق، وتستبدلها بأصوات أخرى لا تتطلب جُهدًا عضليًّا كبيرًا، وقدْ اشتملت لغة الأنصارِ على بعْض الظواهر الصوتية الوظيفية، كتسهيل الهمزة، والإبدال الصوتي، وتغيير الحركة، والقلب المكاني، وبيانُ ذلك على النحو التالي:

أولاً: تسهيل الهمزة:

الهمزة عند الأقدمين: حرفٌ شديدٌ مجهورٌ يخرج من أقصى الحلق[95]، وهي أدخلُ الحروفِ في الحلق، وعند المحدثين: صوتٌ حنجريٌّ يتمُّ نطقُه «بإقفال الأوتار الصوتية إقفالاً تامًّا، وحبس الهواء خلفها ثم إطلاقه فجأة»[96].

ولصعوبة نطقها وثقلها الناشيء عن بعد مخرجها مالتْ بعض اللهجات العربية القديمة إلى تسهيلها، وكانت لغةُ قريشٍ أشهرَها تسهيلاً، فكانت لاتهمِز[97]، وتوافقها قبائل أخرى من إقليمِ الحجاز هي هُذيلٌ، وأهل المدينة، وكنانةٌ، وسعد بن بكر[98].

ومن أمثلة تسهيل الهمزة في لغة الأنصار ما يأتي:

- (بَدِي) في (بَدَأ):

صرح بعض العلماء بأن (بَدِي) لغة في (بدأ) عند الأنصار، وممن نصَّ على ذلك ابن سيده[99]، وابن دريد[100]، ابن عطية[101]، وابن منظور[102]، وأبو الفضل البعلي[103].

وذُكر على هذه اللغة شاهد من كلام أحدهم، وهو الأنصاري عبدُالله بن رواحة، رضي الله عنه، وهو قوله:

بســـمِ الإلهِ وبه بَدِينا ولو عَبَدْنا غيرَه شَقِيْنا[104]

وقد جعل بعض العلماء هذه اللغة مسوغًا لقراءة الزهري: ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ ٱلْإِنسَٰنِ مِن طِينٍ﴾[105] بالألف بدلاً من الهمز في «بدأ»، قال ابن عطية: «وقرأ جمهور الناس (وبدأ)، وقرأ الزهري: (وَبَدَا خَلْقَ الإِنْسَانِ) بألف دون همزة، وبنصب القاف، وذلك على البدل لا على التخفيف».

قال الفقيه الإمامُ القاضي: «كأنه أبدل الياء من بَدي ألفًا، وبدي لغة الأنصار، وقال ابن رواحة.... وذكر بيته السابق»[106].

وتبع ابن عطية في هذا التخريج جماعة منهم أبو حيان[107]، والسمين[108]، وابن عادل[109].

ومن لغة الأنصار هذه سوَّغ بعض اللغوين جواز استعمال «بداية» مصدرًا للفعل بدأ؛ لأنه لم يسمع استعماله هكذا، وليس من القياس قلب همزته ياءً.قال أبو الفضل البعلي: (فأما «بداية» بلفظ هداية، فلم أرها مصرحا بها، لكن تتخرج على لغة من قال: «بديت الشيء وبديت به» بغير همز، وهي لغة الأنصار)[110].

وقد ذكر قبل ذلك أن في «البداءة»، وهو أحد المصادر المسموعة في (بدأ) عشر لغات، فقال: (البداءة بالشيء، تقديمه على غيره، وفيها عشر لغات: بَدَأة كبقرة، وبُدْأة كغُرقة، وبُداءة كمُلاءة، وبدُوؤة كمُرووءة، ووبَدِيئَة كخَطيئة، وبَدْء كخبء، وبُدَاهة على البدل بوزن مُلاءة، وبَداءة كسَحابة، وبَداة بوزن فَلاة، فأما بِداية بلفظ هِداية، فلم أرها مصرحًا بها، لكن تتخرج على لغة من قال: بدِيت الشيء وبدِيت به بغير همز، وهي لغة الأنصار، قال عبد الله بن رواحة رضي الله عنه ...)[111].

وقال الزَّبيدي: (وأَما «البِدَايَةُ» بِالْكَسْرِ والتحتيَّة بدلَ الْهمزَة، فَقَالَ المطرزيُّ: لُغَةٌ عامِّيَّة، وعدَّها ابْن بَرّي من الأَغلاط، وَلَكِن قَالَ ابنُ

القَطَّاع: هِيَ لغةٌ أَنصاريّة، «بَدَأْتُ بالشيءِ وبَدِيتُ بِهِ»: قَدَّمته، وأَنشد قولَ ابنِ رَوَاحَة...)[112].

• **اللُّخْقُوق في الأُخْقُوق:**

ذكرَ الأزهـريُّ أن اللُّخْقُوقَ: لُغَةٌ في الأُخـقُوقِ، والجمع: أَخافيقُ ولَخافِيقُ، ومنه الحَدِيث: (فوَقَصَتْ به ناقَتُه في أَخاقِيقِ جُرْذانٍ)[113].

وهِيَ شُقُوقُ الأَرْضِ، وقالَ الأَصْمَعِيُّ: هي لَخاقيقُ[114]، ولم يَعْرِفْه إلاّ باللاّم، ولكنّ اللَّيْثَ غلّط هذا، فقال: ومَنْ قالَ: اللُّخْقُوقُ فإِنَّما هُو غَلَطٌ من قِبَلِ الهَمْزَة مع لامَ المعْرِفَة[115]، وردّ الأزهري بقوله: (هي لُغَةٌ بعضِ العَرَب، يتَكَلَّمُ بها أَهلُ المدينَة، وبهذه اللغة قرأ نافع[116]، يقولون: قال لَحْمَرُ، يريدون: قال الأَحْمَر، ومنهم من يقول: قال لَحْمَرُ، قال ذلك سيبويه والخليل، حكاه الزّجاج)[117].

فقد فسّر الأزهـري لغة أهـل المدينة على أنها من قبيل تسهيل الهمزة، وقد أشار ابن يعيش إلى هذه اللغة، فقال: «وكأنّ أهل هذه اللغة نكبوا عن تحريك هذه اللام فقلبوا الهمزة من جنس اللام»[118].

ثانيًا: الإبدال الصوتي:

الإبدال هو جعل حرف مكان آخر متحد معه مخرجًا أو صفةً، وقد أطلق عليه علماء اللغة الاشتقاق الأكبر[119].

أو كما قال عنه أبو الطيب اللغوي: (ليس المراد بالإبدال أنّ العرب تتعمّد تعويض حرف من حرف، وإنما هي لغات مختلفة لمعان متفقة، تتقارب اللفظتان في لغتين لمعنى واحد، حتى لاتختلفا إلا في حرف واحد)[120].

وبالبحث في كثير من الكتب العلمية اللغوية وقفت على الاستشهاد بلغة الأنصار في هذه الظاهرة الصوتية، وفيما يلي بيان ذلك على النحو الآتي:

• **الإبدال بين التاء والهاء في كلمة (التابوه):**

ذكر كثيرٌ من العلماء أنَّ في التابوت لغةً أخرى، وهي (التابوه) بالهاء بدل التاء، وقدْ نصَّ كثيرٌ منهم على أنها لغةٌ أنصارية، وممن نصَّ على ذلك ابن سيده[121]، والزمخشري[122]، وابن يعيش[123]، وأبو حيان[124]، والسمين الحلبي[125]، وابن منظور[126]، والنيسابوري[127]، والقاسمي[128].

وبها قرأ أُبي، وزيد بن ثابت[129]، وهي قراءة شاذة[130].

ونقل عن القاسم بن معن أنه قال: (لم تختلف لغة قريش والأنصار في شيء من القرآن إلا في التابوت، فلغة قريش بالتاء، ولغة الأنصار بالهاء)[131].

قال ابن سيده: (التَّابوهُ: لُغَة فِي التَّابوت، أنصارية، قَالَ ابْن جني: وَقد قرئ بهَا)[132].

وقال القاسمي: (قد ثبت في الصحيح أن زيد بن ثابت أراد أن يكتب (التابوت) بالهاء على لغة الأنصار، فمنعوه من ذلك ورفعوه إلى عثمان، رضي الله عنهم، فأمرهم أن يكتبوه بالتاء على لغة قريش)[133].

وقد اخْتُلِفَ في هذه الهاء بين الأصالة والإبدال على قولين:

الأول: أنَّها أصلٌ بنفسها فيكون فيه لغتان، إحداهما: (التابوت) من (تبت)، والأخرى: (التابوه) من (تبه)، ووزنه على ذلك (فاعُولٌ) ليس إلا[134]. قال ابن بري: «الصواب أنَّه من (تبت)؛ لأنَّ تاءه أصلية، ووزنه (فاعولٌ)، مثل: حاطوم، وعاقول»[135].

الثاني: أنَّها بدلٌ من التاء؛ لأنَّها قريبة منها لاجتماعهما في صفة الهمس، ولأنهما من حروف الزيادة، ولأنَّهم أبدلوا الهاءَ من التاء التي للتأنيث في الوقف، فقالوا: (حمزه)، ويؤكد ذلك أنَّ عُقيلاً تقولُ في (الفُرات): (الفُراه) في الوقف والوصل، ذكره ابن جني[136].

والراجحُ أنَّ الهاءَ أصليةٌ؛ لأنَّ فيه لغتين، لغة قريش بالتاء، ولغة الأنصار بالهاء[137].

قال الزمخشري: (فإنْ قلت: ما وزنُ التابوت؟ قلت: لا يَخْلو أَنْ يكونَ فَعَلوتًا أو فاعولاً، فلا يكون فاعولاً لقلة نحو: سَلسٌ وقَلَقٌ، يعني أنَّ اتِّحاد الفاءِ واللامِ في اللفظِ قليلٌ جداً؛ ولأَنه تركيبٌ غيرُ معروف، يعني في الأوزانِ العربِية، ولا يجوز تَركُ المعروفِ إليه، فهو إذن فَعَلوتٌ من التوبِ وهو الرِجوعُ؛ لأنه ظرفٌ تُودَعُ فيه الأشياءُ فَيُرْجَعُ إليه كلَّ وقت.

وأَمَّا مَنْ قرأ بالهاءِ فهو (فاعولٌ) عندَه، إلاَّ مَنْ يَجْعَلُ هاءَه بدِلاً من التاءِ لاجتماعِهما في الهَمْسِ؛ ولأنهما من حروفِ الزيادة، ولذلك أُبْدِلَتْ منه تاء التَّأنيثِ)[138].

- **الإبدال بين التاء والصاد:**

جاء في اللسان: («اللَّصْتُ» لغة في «اللِّصّ» أَبدلوا من صاده تاءً، وغَيّروا بناء الكلمة لما حدث فِيها من البدلِ، وقيل: هي لغة. قال اللحياني: وهي لغة طيئ، وبعض الأَنصار. وجمعه لُصوتٌ)[139].

والإبـدال بين التاء والصاد جائز؛ لأنهما صوتان متقاربان في المخرج، ولكنهما مختلفان في الصفات، والتقارب في المخرج من مسوغات الإبدال،فالتاء تخرج من بين طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، والصاد تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان من غير أن يتصل بها الحرف[140].

وأنشد اللِّحيانيُّ على هذه اللغة:

فَتَرَكْنَ نَهْداً عَيِّلاً أَبْناؤُهُم وبَنِي كِنَانَةَ كاللُّصُوتِ المُرَّدِ[141]

- **الإبدال بين الهمزة والواو:**

مما ذكر أنه من لغة الأنصار استعمال «آلَ» بمعنى «وألَ»، جاء في تهذيب اللغة: (آلَ فلانٌ من فلان، أَي وَأَلَ منِهُ ونجَا، وَهِي لُغَة الأَنْصَار؛ يَقُولُونَ: رَجُلٌ آيل، مَكَان وَائِل؛ وأَنْشد بعضُهم:

يَلُوذ بشُؤْبُوبٍ من الشَّمسِ فَوْقَها كَمَا آلَ مِن حَرِّ النَّهارِ طَرِيدُ)[142]

وقد نقل هذا الكلام بنصه ابن منظور[143]، وبتصرف يسير الزبيدي[144].

وقد أشار صاحب العين إلى أن هناك فرقًا بين (آل) و(وأل)، فقال: «غير أنّ (وأل يئل) لا يُطَّرد في سعة المعاني اطِّراد (آل يَؤُولُ إليه)، إذا رجع إليه، تقول: طَبَخْتُ النَّبيذَ والـدَّواءَ فآل إلى قَدْر كذا وكذا، إلى الثُّلث أو الرُّبع؛ أي: رجع)»[145].

ثم ذكر أمثلة لمعاني «آل» ليثبت ما قرره آنفًا من أن «وأل» لايطرد في المعاني اطراد «آل»، فقال: (والآل: السَّراب، وآلُ الرَّجلِ: ذو قَرابته، وأهل بَيْته. وآل البعير: أَلْواحُه وما أشرف من أَقْطار جِسْمه... وآلُ الخَيْمة: عَمَدها... وآلُ الجَبَل: أطرافه ونواحيه)[146].

ثالثًا: تغيير الحركة:

الحركة وحدة صوتية مثلها مثل الصامت الساكن، ومن شواهد تغيير الحركة في لغة الأنصار:

- **الفَتْوَى والفُتوَى:**

ذكر العلماء في الفتوى ثلاثَ لغات، هي الفُتْيَا والفُتْوَى والفَتْوَى، وصرح بعضُهم بأن الأخيرة التي هي بفتحٍ الفاء لغة أهل المدينة، وممن صرح بذلك صاحب العين[147]، وابن سيده[148]، وابن منظور[149].

قال ابن سيده: (والفُتْيَا والفُتْوَى والفَتْوَى: ما أَفْتَى به الفَقِيهُ، الفتحُ في الفَتْوَى لأهلِ المَدِينَة)[150].

والفَتْوَى، بالواوِ، تُفْتَح الفاءُ وتُضَمُّ: اسْمٌ مِن أَفْتَى العالِمُ إذا بَيَّنَ الحُكْم، ويقال: أصله من الفتى؛ لأنها جوابٌ في حادثة أو إحْداث حُكْم أو تقوية لبيان مُشْكل[151].

وأصلُ (الفَتوَى): (فَتْيَا)، وقعت الياء لامًا لـ (فَعْلَى) - بفتح العين- اسمًا لا صفة فأبدلت الياء واوًا.قال المبرد: (أَمّا ما كان على فَعْلَى من ذوات الياء فإنَّ ياءَه تُقلب واوا إذا كان اسمًا، وتُترك ياءً على هيئتها إذا كان نعتًا، فأَمَّا الاسم فالفَتْوَى والتقوى والدَّعْوَى، وأَمّا النعت فنحو قولك: صَدْيًا ورَيًّا وطَيًا)[152].

وممَّا يصلح لهذا الموضع من التنزيل: ﴿وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ﴾[153]، و(أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ)[154].

وللزبيدي مزيدُ شرح وتفصيل في كلام العلماء في الفتوى ولغاتها فليراجع[155].

- **البَخَل والبُخْل:**

البُخْل: منع الرجل سائله ما لديه من فضل عنه، وفي الشرع: منع الواجب[156].

وفي البُخْل خمس لغات، قرئ بأربع منها، ثنتان سبعيتان مشهورتان، وهما البُخْل والبَخَل، وقد أشار إليهما كثير من العلماء[157].

فقرأ حمزة، والكسائي: (بِالْبُخْلِ)[158] بنصب الخاء، والباء في (البخل)، وقرأ الباقون: بضم الباء، وإسكان الخاء، ومعناهما واحد؛ وهما لغتان في البخل[159].

وثنتان أقلُّ منهما شهرة، وقد قرئ بهما كذلك من غير السبعة، وهما البُخُل بضم الباء والخاء، وهي قراءة عيسى بن عمر، والبَخْل -بفتح الباء وسكون الخاء - وهي قراءة قتادة وعبد الله بن سراقة، وأيّوب السجستاني[160].

واللغة الخامسة لم يقرأ بها، وهي أقل اللغات شهرة، وهي البُخُولُ[161].

والبُخْل - بضم الباء وسكون الخاء - هُوَ المشهورُ مِن لُغاتِه[162]، وهي اللغة العالية[163].

ونصَّ بعض العلماء على أن لغة فتح الباء والخاء لغة الأنصار، وممن صرح بذلك الثعلبي[164]، والسمرقندي[165]، والرازي[166]، والقرطبي[167]، والحميري[168]، والشوكاني[169].

وذلك لأنَّ أهل الحجاز عموما - ومنهم أهل المدينة - يميلون إلى الفتح من أجل التسهيل[170].

قال الرازي في سياق حديثه عن الآية الآنفة الذكر: (وَفِيهِ مَسَائِلُ: الْمَسْأَلَةُ الْأُولَى: قَرَأَ حَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ: (بِالْبُخْلِ) بِفَتْحِ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَفِي الْحَدِيدِ مِثْلُهُ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ، وَالْبَاقُونَ بِالْبُخْلِ بِضَمِّ الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وَهِيَ اللُّغَةُ الْعَالِيَةُ)[171].

وقال القرطبي في سياق حديثه عن هذه الآية أيضًا: (وَقَرَأَ أَنَسٌ وعبيد بن عمير ويحيى بن يَعْمَرَ وَمُجَاهِدٌ وَحُمَيْدٌ وَابْنُ مُحَيْصِنٍ وَحَمْزَةُ وَالْكِسَائِيُّ (بِالْبَخَلِ) بِفَتْحَتَيْنِ، وَهِيَ لُغَةُ الْأَنْصَارِ)[172].

وقد ذكر العكبري هذه اللغات الأربع دون أن يعزوها لأحد[173].

رابعاً: القلب المكاني:

القلب المكاني من الظواهر الصوتية عند العرب، ويُعنى به تقديم بعض حروف الكلمة على بعض مع الاتحاد في الحروف وفي المعنى[174].

ومن أمثلة القلب المكاني في لغة الأنصار:

• الطِّبِّيخ والبِطِّيخ:

نصَّ الزمخشريُّ على أن الطِّبِّيخَ لغة في البِطِّيخ عند أهل المدينة. قال: (وتطبخ الرجل: أكل البطيخ، وأكل الطِّبِّيخ: لغة أهل المدينة[175].

وعزاها بعضهم[176] إلى أهل الحجاز، وممن صرح بذلك صاحب العين[177]، والفارابي[178]، والأزهري[179] وابن منظور[180]، والفيومي[181]، والحميري[182]، والزبيدي[183].

قال صاحب العين: (والطَّبيخ: ضرب من المُنَصَّف. والطِبِّيخ: لغة في الطِّبِّيخ، حجازية)[184].

قال ابن منظور: (والطِّبِّيخُ بِلُغَةِ أَهل الْحِجَازِ: الْبِطِّيخُ، وَقَيَّدَهُ أَبو بَكْرٍ بفتح الطاء)[185].

ولعلَّ مَنْ عزاها إلى أهل الحجاز يقصد بها أهل المدينة لكنه لم يخصص؛ لأن لغة أهل المدينة داخلة في لغة أهل الحجاز؛ فالمقصود بالحجاز مكة والمدينة وما جاورهما.

ومنهم من ذكر أنها لغة في البطيخ دون أن يعزوها لأحد[186].

ويرى ابن فارس أن البطيخ مقلوب من الطبيخ، قال: (بَطَخَ الْبَاءُ وَالطَّاءُ وَالْخَاءُ كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ، وَهُوَ الْبِطِّيخُ وَمَا أَرَاهَا أَصْلًا؛ لِأَنَّهَا مَقْلُوبَةٌ مِنَ الطِّبِّيخِ، وَهَذَا أَقْيَسُ وَأَحْسَنُ اطِّرَادًا. وَقَدْ كُتِبَ فِي بَابِهِ)[187].

وكذلك ذكر ابن سيده أن بينهما قلبًا مكانيًّا، فقال: (والطِّبِّيخ: لُغة فِي البِّطِّيخ: مَقلوبة)[188]. ويظهر من هذا النص أن القلب وقع على الطبيخ، وهو عكس كلام ابن فارس الآنف الذكر.

وقال ابن حجر في (الفتح): (والطبيخ بتقديم الطاء لغة في البطيخ بوزنه)[189].

وعلى لغة أهل المدينة روي لنا في الحديث عن النبي، صلى الله عليه وسلم: (أنه كان يأكل الطبيخ بالرطب)[190].

المبحث الثاني: المستوى الصرفي:

يُعنى المستوى الصرفيُّ بدراسة البنية التي تمثلها الصيغ والمقاطع والعناصر الصوتية التي تحمل دلالاتٍ ومعانٍ صرفية أو نحوية، ويُطلق الدارسون على هذا النوع من الدراسة مصطلح المورفولوجيا، ويعنون به دراسة الوحدات الصرفية أو المورفيمات دون أن يتطرق إلى مسائل التركيب النحوي، وقد تضمنت لغة الأنصار بعض الظواهر الصرفية المهمة، التي استشهد بها في الدرس اللغوي، وهاك بيانَها:

أولاً: فَعِل يَفْعُل: (حَضِرَ يَحْضُرُ):

أغفلَ الصرفيون من أبواب الماضي الثلاثي مع المضارع (فَعِلَ يَفْعُل) – بكسر العين في الماضي، وضمها في المضارع –؛ لقلة ما ورد منه[191].

والفعل (حَضَرَ) بزنة (فَعَلَ) – بفتح العين – هو اللغةُ المشهورةُ الفصيحةُ الجيدةُ[192] وقالَ الزبيديُّ: (أثبتَها ثعلبٌ في الفصيح[193]، وغيرُه، وأوردَها أئمةُ اللغةِ قاطبةً)[194].

وفي ماضيه لغةٌ أخرى؛ هي (حَضِرَ) – بكسرِ العينِ –، حكاها الفراءُ[195]. وكلُّهم يقولونَ: يَحْضُرُ بالضمِّ، لا خلافَ بينهم في مضارعه[196]. ونُسبت هذه اللغة إلى أهل المدينة. وممن صرح بذلك الليثُ[197]، وابن فارس[198]، وابن القطاع[199].

قال ابن فارس: (وَيُقَالُ: حَضَرَت الصَّلَاةُ، وَلُغَةُ أَهْلِ الْمَدِينَةِ: «حَضِرَتْ». وَكُلُّهُمْ يَقُولُ: «تَحْضُرُ». وَهَذَا مِنْ نَادِرِ مَا يَجِيءُ مِنَ الْكَلَامِ عَلَى فَعِلَ يَفْعُلُ)[200].

وجاء في اللسان: (وأَهل المدينة يقولون: حَضِرَتْ، وكلهم يقول: تَحْضَرُ، وقال شمر: يقال: حَضِرَ القاضِيَ امرأَةٌ تَحْضَرُ. قال: وإِنما

أُنْدِرَت التاء لوقوع القاضي بين الفعل والمرأة. قال الأزهري: واللغة الجيدة حَضَرَتْ تَحْضُرُ، وكلهم يقول: تَحْضُرُ بالضم)[201].

وممّا ورد على هذه اللغة قولُ جرير:

ما مَنْ جَفانَا إذا حاجاتُنا حَضِرَتْ كَمَنْ لنا عندَه التَّكْرِيمُ واللَّطَفُ[202]

وقد ذكر بعض العلماء هذه اللغة دون أن يعزوها لأحد، ومنهم ابن سيده[203]، وابن يعيش[204]، والرضي[205]، وحكاها الأخير عن أبي زيد.

فتحصّلَ من ذلكَ في حَضَرَ لغتانِ: حَضَرَ يَحْضُرُ، وهيَ المشهورةُ. حَضِرَ يَحْضُرُ، لغةٌ فيها لأهل المدينة.

وقد حملَ بعضُ العلماءِ هذه اللغة: (حضِرَ يحضُرُ)، على تداخل اللغات[206]. وهذا لا يقرُّه المحدثون من الباحثين[207]، ولا يقبله الواقع اللغوي، فغيرُ منطقي أنْ يأخذَ العربيُّ الماضي من لهجة والمضارع من أخرى. ونحن لا ننكر التأثر والتأثير، ولكن ننكر أن يكونا على هذه الكيفية، فاللهجة ظاهرة اجتماعية لا فردية[208].

وشيء آخر يجعل التداخلَ مُتَعذِّراً، وهو أنَّ (حَضَرَ) لم يثبتْ في ماضيها ومضارِعها لغتانِ، فتكونَ بعدَ هذا (حَضِرَ يَحْضُرُ) ثالثةً مركبةً منهما، وهذا يستقيمُ لو كانَ فيها لغتانِ:

حَضَرَ يَحْضُرُ، وحَضِرَ يَحْضَرُ؛ فيأْخذُ الماضي من إحداهما والمضارع من الثانيةِ مكوِّنَةً لغةً ثالثةً هيَ حَضِرَ يَحْضُرُ.

ثانيًا: استعمال (فعَّال) بمعنى (فَاعل):

مما ورد على لغة أهل المدينة «قَبَّاضٌ»، وهو على وزن (فَعَّال) بمعنى (قابِض)، وهو الذي يجمع كل شيء.

ويقال: قبضت الشَّيْء، وقبضت عَلَيْه بيَدي، وَقد صَار هَذَا الشَّيْء في قبضك وقبضتك إِذا صَار فِي ملكك[209]. ويُقَالُ: قَبَضَ عَلَيْه بِيَدِهِ إِذَا

ضَمَّ عَلَيْهِ أَصَابِعَهُ[210]. والقبض خلاف البسط[211]. ويقال: «القَبْضُ» بجميع الكف، والقَبْصُ بأطراف الأصابع[212].

ولم أقف على من صرح بأنه لغة لأهل المدينة إلا الزبيدي، وعزاه للمازني، قال: (وقَبَضَ يَدَهُ عَنهُ: امْتَنَعَ عَن إمْساكه، ومنْهُ قَوْلُه تَعالَى: ﴿وَيَقْبِضُونَ أَيْدِيَهُمْ﴾[213]؛ أَي: عَن النَّفَقَة، وقيلَ: عَن الزَّكاة، فَهُوَ قَابِضٌ وقَبَّاضٌ، حَكَاهُ أَبو عُثمانَ المازِنيّ، قالَ: وَهُوَ لُغَةُ أَهل المَدينَة فِي الَّذي يَجْمَعُ كلَّ شَيْءٍ)[214].

ويبدو أن صيغة: (فعّال)، اختصّت بالدلالة على الفاعل ذي الحرفة، وذلك نحو: نجّار، وقد استغنت اللغة عن اسم الفاعل أحياناً مكتفية بصيغة المبالغة. وعلى هذا قيل: نجّار، ولم يُقل: ناجر، مع أن القياس يسمح بذلك.

ولَمَّا كان اسم الفاعل دالاً على عموم مَنْ وقع منه الفعلُ، فقد كان أكثر شيوعاً من صيغ المبالغة التي لا تدل إلا على وضع خاص. ولعلّ هذا يفسّر السبب الذي جعل أهل المدينة يستعملون (قَبَّاض) بمعنى (قابض).

ثالثًا: (الشِّرْشِر - الشُّرَيْشِر) - (الشُّرْشُور - الشُّرَيْشِير):

التصغير من مناهج الأداء التي سلكها العرب للتعبير عن مقاصدهم، مع القصد والإيجاز، وهو من مميزات اللغة العربية البارزة؛ إذْ يندر وجوده في اللغات السامية، والموضوع له ثلاثةُ أبنية لا زائدَ عليها، وهي: (فُعَيْل)، و(فُعَيْعِل)، و(فُعَيْعِيل)، فالأول لتصغيرِ ما كان على ثلاثة أحرف مطلقًا، نحو: (رُجَيْل) في تصغير (رَجُل).

والثاني: لتصغير نوعين:

أحدهما: ما كان على أربعة أحرف، نحو: (دُرَيْهِم) في تصغير (دِرْهَم).

والآخر: ما كان على خمسة أحرف حذف أحدها دون تعويض، نحو: (سُفَيْرِج) في تصغير (سَفرجل).

والثالث يُصغرُ عليه نوعان:

الأول: ما رابعه حرف علة قبل الآخر، نحو: (مُصَيْبِيح) في تصغير (مِصْبَاح).

والثاني: ما كان على خمسة أحرف حذف أحدها وعُوض عنه ياء ساكنة قبل الآخر، مثل: (سُفَيْريج) في تصغير (سفرجل)[215].

وقدْ جاء مصغرًا من الأسماء في لغة أهل المدينة (الشِّرْشِر)، ومعناه: طُوَيْئِر صغير يُشْبِه لونُه لونَ البُرُود ينقُر الدودَ ويأخُذُه الفَخُّ. قال ابن سيده: (وأهل المدِينة يُسَمُّونه الشُّرَيْشِروالشُّرَيْشِير)[216].

ومما ورد على هذه اللغة قول الأصمعي: (نظر ابن أبِي الزِّناد إلى يُوسفَ القاضي، فقال: مَنْ هَذَا الذي كأنه شُرَيْشِير يَتَقَوَّس على حِبَالِه)[217].

و(الشُّرَيْشِر) تصغير: (الشِّرشر)، و(الشُّرَيْشِير) تصغير: (الشُّرشُور)، وهو طائر صغير مثل العصفور، قال في التاج: (و(شُرَيْشِرٌ)، كمُسَيْجِد، (وشُرَيْشِيرٌ)، كمُحَيْرِيب)[218].

رابعًا: هَداوَى جمع هَدِيَّة:

مما نسب إلى أهل المدينة أنهم يجمعون هَدِيَّة على هدَاوى[219]، وممن صرح بذلك صاحب العين[220]، والأزهري.قال الأخير: (وَجمع الهَدِيَّة هَدَايَا، ولُغة أهلِ الْمَدِينَة: هدَاوَى)[221].

وقد ذكر بعض العلماء أن هدية تجمع على هداوى لكنَّهم لم يعزوا ذلك للغة معينة من لغات العرب، وممن قال بذلك سيبويه[222]، وابن السراج[223]، وابن يعيش[224]، والرضي[225].

قال سيبويه: (وقد قال بعضُهم: هَدَاوَى، فأبدلوا الواو؛ لأنَّ الواوَ قد تبدلُ من الهمزة)[226].

وهديَّة تجمع قياسًا على هدايا[227]، وأصلُها: (هَدَايِيُ) بياءين، الياء الأولى هي التي كانت مدة زائدة ثالثة في الواحد، والثانية هي لام الجمع، ثمَّ حدث فيها الآتي:

أ - أبدلت الياء الأولى همزة؛ لوقوعها بعد ألف الجمع الذي على مثال (مفاعل)، وقد كانت في المفرد مدة زائدة ثالثة فيصير الجمع: (هَدَائِي).

ب - قلبت كسرة الهمزة فتحة تخفيفًا، فصارت (هَدَاءَي).

ت - تحركت الياء وانفتح ما قبلها، فقلبت ألفًا، فصارت: (هَدَاءَا).

ث - اجتمع شبه ثلاث ألفات، فقلبت الهمزة المتوسطة الألفين ياءً رجوعًا إلى الأصل، وليشاكل الجمع مفرده، فصارت: (هدايا) بعد أربعة أعمال[228].

وجمع (هديَّة) على هدَاوى شاذ[229]، إلا عند الأخفش، فقد قاسه، وهو ضعيفٌ؛ إذْ لم يُنقل منه إلا هذه اللفظة، ولا يظهرُ لقياسه وجه[226]، اللهمَّ إلا ما ذكره سيبويه آنفًا من قوله: (لأنَّ الواوَ قد تُبدلُ من الهمزة)، وهو تعليلٌ يُسهِّلُ الشاذ، ولكنه لا يُسوِّغُ القياسَ.

قال الرضي: (وقد جاء في جمع هَدِيَّة هَدَاوى كما في حَمْرَاوَان، وهذا شاذ، إلا عند الأخفش، فإنه رآه قياساً كما في حمراوان)[230].

وأما جمعُها على هدَاوى على لغة أهل المدينة فإنهم أبدلوا الهمزة العارضةَ في الجمع حرفًا لا يقتضيه القياسُ، وهو الواو فيما لام مفرده ياء أصلية؛ لأنهم يبدلونها منها كثيرًا، قال ابن سيده: (وَمن قَالَ: هَداوَى أبدل الْهمزَة واوًا؛ لأَنهم قد يبدلونها مِنْهَا كثيرًا... هَذَا كُله مَذْهَب سِيبَوَيْه)[231].

وعزا الحريري جمعها على «هدَاوى» إلى أهل عليا معد[232].

المبحث الثالث: المستوى النَّحوي:

اشتملت لغة الأنصار على بعض القضايا النحوية المهمة التي أثْرتِ الدرسَ النحوي تقعيدًا واستشهادًا، ومن أبرز هذه القضايا ما يأتي:

أولاً: ضمير الفصل عند المدنيين يُسَمَّى صفةً:

ضميرُ الفصل: لفظٌ على صيغة الضمير المرفوع المنفصل يطابق ما قبله في التكلم والخطاب والغيبة، ويقع بين المبتدأ والخبر في الأصل، أو الحال، بشرط أن يكونا معرفتين، أو يكون الخبر اسمَ تفضيلٍ؛ لأنَّه يشبه المعرفة في أنَّه لا يقبل (أل)[233].

والفصل اصطلاح بصريٌّ؛ لأنه فصل بين المبتدأ والخبر، وقيل: لأنه فصل بين الخبر والنعت، وقيل: لأنه فصل بين الخبر والتابع؛ لأنَّ الفصل به يوضح كون الثاني خبرًا، لا تابعًا، وهذا أحسنُ؛ لأنه قد يُفصل حيث لا يصلح النعت، نحو: كنت أنت القائم؛ إذ الضمير لا ينعت[234]، واستحسن وجهَ التسمية الأول أبو حيان[235].

وأكثرُ الكوفيين يسمون هذا الضميرَ عِمادًا؛ لأنه يعتمد عليه في الفائدة؛ إذْ به يتبيَّن أنَّ الثاني خبرٌ لا تابعٌ.

وبعض الكوفيين يسميه دعامة؛ لأنَّه يُدعم به الكلامُ، أي يُقَوَّى ويُؤَكَّد، والتأكيدُ من فوائد مجيئه[236].

ونسبَ أبو حيان[237]، والمرادي[238] إلى المدنيين أنَّهم يسمونه صفةً، ويعنون به التأكيد[239].

وقد ردَّ سيبويهِ على المدَنيين هذه التسمية بامتناع: مررتُ بعبدِ اللَّهِ هو نَفسه، وبإجازة: إنْ كان زيدٌ هُوَ الظريفَ، قال سيبويه: (وقد زعمَ ناسٌ أَنَّ (هُوَ) هاهنا صفةٌ، فكيف يكون صفةً وليس من الدنيا عربيٌّ يجعلها هاهنا صفةً للمظهرِ؟ولو كان ذلك كذلك لجاز: مررت

بعبد الله هو نفسه، فـ (هُوَ) هاهنا مستكرهة لا يَتكلَّمُ بها العربُ؛ لأنه ليس من مواضعها عندهم. ويدخل عليهم: إنْ كان زيدٌ لَهُوَ الظريفَ، وإنْ كنَّا لنحنُ الصالحينَ،فالعربُ تَنصب هذا والنحويُّون أجمعون، ولو كان صفةًلم يجزْ أنْ يَدخل عليه اللامُ؛ لأنك لا تُدخلها في ذا الموضع على الصفة فتقولَ: إن كان زيدٌ لَلظريف عاقلاً، ولا يكون هُوَ ولا نَحْنُ هاهنا صفةً وفيهما اللامُ، ومن ذلك قوله عزَّ وجلَّ: ﴿وَلَا يَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ يَبْخَلُونَ بِمَآ ءَاتَىٰهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ هُوَ خَيْرًا لَّهُم﴾[240]، كأنه قال: ولا يحسبن الذين يبخلون البخل هوخيرًا لهم، ولم يذكر البخلَ اجتزاء بعلم المخاطب بأنه البخل لذكره يبخلونَ)[241].

ثانيًا: وقوع ضمير الفصلِ بين نكرتين:

لضمير الفصل شروط، منها:

1 - أنْ يكون من الضمائر المنفصلة المرفوعة الموضع، ويكون هو الأول في المعنى.

2 - أن يكون بين المبتدأ وخبره، أو ما هو داخل على المبتدأ وخبره من الأفعال والحروف، نحو: كان، وإنَّ، وظنَّ ...

3 - أنْ يكون بين معرفتين.

4 - جوَّزَ قومٌ وقوعَه بين نكرتين كمعرفتين في امتناع دخول (أل) عليهما، نحو: ما أظنُّ أحدًا هو خيرًا منك، فإنَّ (أحدًا) بما فيه من العموم شبيه بالمعرف بالألف واللام الجنسية، و(خيرًا منك) شبيه بمعرفة في امتناع دخول حرف التعريف عليه[242].

قال سيبويه: (واعلمْ أنَّ (هُوَ) لا يَحسن أن تكون فصلاً حتَّى يكون ما بعدها معرفةً أو ما أشبه المعرفةَ، ممَّا طال ولم تدخلْه الألفُ واللامُ، فضارع زيدًا وعمرًا، نحو: خيرٌ منك ومِثلك، وأفضل منك وشرّ منك،كما أنَّها لا تكون في الفصل إلا وقبلَها معرفةٌ، أو ما ضارعها، كذلك لايكون

ما بعدها إلا معرفة أو ما ضارعها، لو قلت: كان زيدٌ هو منطلقاً، كان قبيحاً حتى تذكر الأسماء التي ذكرت لك من المعرفة وماضارعَها من النكرة ممَّا لا يدخله الألف واللامُ) [243].

وقد حَكى سيبويه أنَّ أهلَ المدينةِ يُجيزون وقوعَ الفصل بين نكرتين كمعرفتين، وروى عن يونسَ أنَّ أبا عمرو رآه لحنًا. ولم يجعلوه فصلاً وقبله نكرة، كما أنه لا يكون وصفًا ولا بدلاً لنكرة. يقول سيبويه: (هذا بابُ «لا تكون هو وأخواتها فيه فصلاً»، ولكنْ يكُنَّ بمنزلة اسم مبتدإ، وذلك قولك: ما أظنُّ أحدًا هو خيرٌ منك ،وما أجعلُ رجلاً هو أكرمُ منك، وما إخالُ رجلاً هو أكرمُ منك. لم يجعلوه فصلاً وقبلَه نكرة، كما أنه لا يكون وصفًا ولا بدلاً لنكرة، وكما أنَّ كلَّهم وأجمعين لا يكرَّران على نكرة، فاستقبحوا أن يجعلوها فصلاً في النكرة كما جعلوها في المعرفة؛ لأنها معرفةٌ، فلم تَصرْ فصلاً إلاَّ لمعرفة كما لم تكن وصفًا ولا بدلًا إلا لمعرفة.

وأمَّا أهلُ المدينة فيُنزلون (هُوَ) هاهنا بمنزلته بين المعرفتين ويجعلونها فصلاً في هذا الموضع. فزعم يونس أن أبا عمرو رآهُ لحنًا) [244].

وقد نقل كلٌّ من ابن مالك [245]، وأبي حيانَ [246] حكايةَ سيبويه عن أهل المدينة، وحكاها السيوطي دون عزو [247].

ووافق أبو موسى الجزولي أهلَ المدينة في ذلك، فأجازَ وقوعَ الفصل بين نكرتين لا تقبلان الألف واللام [248].

وحكى الأستاذ أبو الحسن بن الباذش أنَّ قومًا من الكوفيين أجازوا الفصل في النكرات كما يكون في المعارف، وخرَّجُوا عليه قوله تعالى: ﴿أَن تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَىٰ مِنْ أُمَّةٍ﴾ [249]، فـ (أَرْبَى) في موضع نصب [250].

وقد أجاز الفصل في الآية الكريمة السابقة الفراء. ومثَّل بقولك: ما أظنُّ رجلاً يكون هو أفضلَ منك، وأفضلُ منك، وقال: (النصب على العماد، والرفع على أنْ تجعل هو اسمًا) [251].

ثالثًا: إهمال (إنْ) المخففة من الثقيلة:

إذا خُفِّفَتْ (إنَّ) المكسورة المشددة دخلت على الجملتين، فإنْ دخلت على الاسمية كثُرَ إهمالها وجاز إعمالها، وإنْ دخلت على الفعلية أهملتْ وجوبًا، والأكثرُ كون الفعل ماضيًا ناسخًا، ودونه أنْ يكون مضارعًا ناسخًا، ودون هذا أنْ يكون ماضيًا غير ناسخٍ، ودون هذا أن يكون مضارعًا غير ناسخ.

وإذا أعملت وهي مخففة فالمتكلمُ بالخيار في الإتيان باللام وتركها كما كان قبل التخفيف، أمَّا إذا أهملت فإنَّ اللامَ تلزم ثاني الجزأين لئلا يتوهم كونها نافية. ولا يحتاج إلى ذلك إلا في موضع صالح للنفي والإثبات نحو: إنْ علمتك لفاضلا، فاللام هنا لازمة؛ إذ لو حذفت مع كون العمل متروكًا وصلاحية الموضع للنفي لم يتيقن الإثبات. فلو لم يصلح الموضع للنفي جاز ثبوت اللام وحذفها نحو: إنْ كادت نفسُ الخائف تزهق. وتسمَّى هذه اللامُ اللامَ الفارقة[252].

قال سيبويه: (واعلمْ أنَّهم يقولون: إنْ زيدٌ لذاهبٌ، وإنْ عمرٌو لخيرٌ منك، لَمَّا خففَّها جعلها بمنزلة «لكنْ» حين خففَّها، وألزمها اللامَ لئلا تلتبس بـ «إنْ» التي هي بمنزلة مَا التي تَنْفي بها.... وحدَّثنا من نثق به أنَّه سمع من العرب مَنْ يقول: إنْ عمرًا لَمنطلقٌ... وذلك لأنَّ الحرف بمنزلة الفعل، فلَمَّا حُذف من نفسه شيءٌ لم يُغيَّرْ عملُه كما لم يُغيَّرْ عملُ (لَمْ يَكُ، ولَمْ أُبَلْ) حين حُذف)[253].

وقد نقل سيبويه عن رجل من أهل المدينة موثوق به أنَّه سمع عربيًّا يتكلَّم بإهمال «إنْ» المخففة من الثقيلة. قال سيبويه: (وحدَّثني من لاأتَّهم عن رجل من أهل المدينة موثوق به، أنه سمع عربيًّا يتكلَّم بمثل قولك: إنْ زيدٌ لذاهبٌ، وهي التي في قوله جلَّ ذكره: ﴿وَإِن كَانُوا۟ لَيَقُولُونَ ١٦٧ لَوْ أَنَّ عِندَنَا ذِكْرًا مِّنَ ٱلْأَوَّلِينَ﴾[254]، وهذه «إنَّ» محذوفةٌ)[255]. يعني: المخففة من الثقيلة.

ومذهبُ الكوفيين أنَّ «إنْ» المشار إليها لا عمل لها، ولا هي مخففة من «إنَّ»، بل هي النافية، واللامُ بعدها بمعنى «إلا»، فمعنى: (إنْ زيدٌ لقائمٌ) عندهم: ما زيدٌ إلا قائمٌ.

وما حكاه سيبويه – آنفًا – من النصب بها يبطل قولهم، وأنَّه لا عهد لنا باللام تكون بمعنى «إلا»، ولو ساغ ذلك ههنا لجاز أنْ يُقالَ: قام القومُ لزيدًا، على معنى إلا زيدًا، وذلك غير صحيح[256].

رابعًا: الفصل بين المضاف والمضاف إليه بمفعول المضاف:

زعمَ كثيرٌ من النحويين أنَّه لا يُفصلُ بين المتضايفين إلا في الشعر[257]، قال ابن هشام: (والحقُّ أنَّ مسائلَ الفصلِ سبعٌ، منها ثلاثٌ جائزة في السعة: إحداُها: أنْ يكون المضافُ مصدرًا، والمضافُ إليه فاعلَه، والفاصل إمَّا مفعوله...)[258].

واستدلوا على جواز هذه المسألة في السعة بقراءة ابنِ عامر قوله تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِكَثِيرٍ مِّنَ ٱلْمُشْرِكِينَ قَتْلُ أَوْلَٰدَهِمْ شُرَكَآؤُهُمْ﴾[259]، بنصب (أوْلادَهم) على أنه مفعول به لـ(قتْل)، وجر (شركائهم) على أنه مضاف إليه، وهي من إضافة المصدر إلى فاعله، والتقدير: قتلُ شركائهم أولادَهم[260].

وقراءة بعض السلف[261]: ﴿فَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ مُخْلِفَ وَعْدَهُۥ رُسُلِهِۦ﴾[262]، بنصب (وعدَه) وخفض (رسلِه)، فصلاً بالمفعول بين المتضايفين.

ومن الفصل بالمفعول قول الشاعر – ما رواه نحويو أهلِ المدينة – :

فَزَجَجْتُهـــا بمَزَجَّـــة زجَّ القَلوصَ أبي مَزادَهْ[263]

بنصب (القلوص) مفعولاً به فاصلاً بين المصدر وفاعله المعنوي، والتقدير: زجّ أبى مزادة القلوصَ، مع قدرته أنْ يقول: زجَّ القلوصَ أبومزادة؛ فلمَّا لم يفعل هذا مع تمكنه منه علمنا أنه لا يرى لهذا الفصلِ بأسًا، وأنه جائزٌ من غير ضرورة[264].

وقد نسب هذه الرواية إلى نحويي أهل المدينة الأخفش[265]، والفراء[266]، والسمين الحلبي[267]، والبغدادي[268].

قال الفراء: (ونحويُّو أهلِ المدينة ينشدون قوله:

فَزَجَجْتُها مُتَمكِّنًا زَجَّ الْقَلوصَ أبي مزاده

قال الفراء: باطلٌ، والصوابُ: (زَجَّ القَلوصِ أبُو مَزَادَه)، بالخفض)[269].

وقدْ ردَّ السمينُ كلام الفراءِ هذا ووجَّهَهُ، فقال: (قلتُ: قوله: (والصوابُ): يحتمل أن يكون من حيثُ الروايةُ، أي: أن الصوابَ خَفْضُه على الرواية الصحيحة، وأن يكون من حيث القياسُ، وإن لم يُرْوَ إلا بالنصب. وقال أبو الفتح: (فُصِل بينهما بالمفعول به هذا مع قدرته على أن يقول: زجَّ القلوصِ أبو مزادة، كقولك: (سَرَّني أكلُ الخبزِ زيدٌ)، بمعنى: أنه كان ينبغي أن يضيف المصدر إلى مفعوله فيبقى الفاعل مرفوعاً على أصله، وهذا معنى قول الفراء الأول: (والصواب جر القلوص)، يعني: ورفع الفاعل. ثم قال ابن جني: (وفي هذا البيت عندي دليلٌ على قوة إضافة المصدر إلى الفاعل عندهم، وأنه في نفوسهم أقوى من إضافته إلى المفعول، ألا تراه ارتكب هذه الضرورةَ مع تمكُّنِه مِنْ تَرْكِها لا لشيء غيرَ الرغبة في إضافة المصدر إلى الفاعل دون المفعول)[270].

وفي نصب «القلوص» على رواية نحويي أهل المدينة دليلٌ على جواز الفصل بين المتضايفين بالمفعول به في غير الضرورة، وحجةٌ قوية لقراءة ابن عامر في آية الأنعام السابقة، وكذلك قراءة بعض السلف في آية إبراهيم السابقة أيضًا. وهذا ما عليه أكثرُ الكوفيين، والمتأخرين.

قال ابن مالك: (وتقدَّم أيضًا أنَّ الفصل بمعمول المضافِ إذا لم يكن مرفوعًا جديرٌ بأنْ يكون جائزًا في الاختيار، ولا يختص بالاضطرار.... ومن أقوى الأدلة على ذلك قراءة ابن عامرٍ رضي الله عنه)[271].

خامسًا: حكم البيان المفرد للمنادى المضاف:

إنْ كان المنادى منصوبَ اللفظِ وجوبًا وتابعُه عطفُ بيانٍ، لزم نصبُ التابع إنْ كان مضافًا؛ نحو: يا عبدَ اللّهِ زينَ العابدينَ؛ لطوله كالمنادى المضاف، وأمَّا إنْ كان التابع مفردًا نحو: يا أخانا زيدًا أقبلْ؛ فقد اختارَ الخليلُ وسيبويه، وتبعهما المبردُ والجمهورُ، نصبَ (زيد) هنا[272]؛ لأنَّ متبوعَه المضاف منصوبٌ لفظًا وموضعًا، ولأنَّ الطول في المتبوع استدعى التخفيف فيما كثر في كلامهم.

قال سيبويه: (قلتُ - يعني للخليل -: أرأيتَ قولَ العربِ: (يا أخانا زيدًا أقبلْ)؟ قال: عطفوه على هذا المنصوبِ فصار نصبًا مثلَه، وهو الأصلُ؛ لأنه منصوبٌ في موضع نصبٍ)[273].

وقول سيبويه: (قال: عطفوه على هذا المنصوبِ)، أي: عطف بيانٍ؛ لأنَّ «زيدًا» أوضح من «أخانا»، في: يا أخانا زيدًا.

واختار أبو عمرو، ويونسُ، ومن تبعهما بناءَ «زيد» على الضم، وقد نسبَ سيبويه وتبعه ابنُ مالك[274] هذه اللغة إلى أهلِ المدينة.

قال سيبويه: (وقال قومٌ: يا أخانا زيدُ - بالبناء على الضم - وقد زعم يونس أنَّ أبا عمرو كان يقوله، وهو قول أهل المدينة، قال: هذا بمنزلة قولنا: يا زيدُ، كما كان قولُه: يا زيدُ أخانا بمنزلة يا أخانا، فيُحمَلُ وصفُ المضاف إذا كان مفردًا بمنزلته إذا كان منادى، ويا أخانا زيدًا أكثر في كلام العرب؛ لأنهم يردونه إلى الأصل؛ حيث أزالوه عن الموضع الذي يكون فيه منادى)[275].

والنصب هو الأصلُ؛ لأنه لغة أكثر العرب، كما نصَّ سيبويه في قوله السابق: (ويا أخانا زيدًا - بالنصب - أكثرُ في كلام العرب).

المبحث الرابع: المستوى الدلالي:

المستوى الدلالي يُعنى بدراسة المعاني اللغوية للمفردات والتراكيب، وكل المستويات اللغوية السابقة من أصوات وأبنية صرفية وأنساق تركيبية لابدَّ أن تكون حاملة للمعاني، أي: «الدلالات»، وقضية الدلالة من أقدم ما شغلت الحضاراتِ، فقد شغلت الفلاسفة واللغويين والبلاغيين وعلماء الأصول من العربِ، ويعد البحث الدلالي محوراً من محاور علم اللغة الحديث.

وقداشتملت لغةُ الأنصار على ظواهر دلالية مهمة، كالترادف، والمشترك اللفظي، واعتمد عليها اللغويون في كتبهم واستشهدوا بها، وفيما يلي عرضها على النحو الآتي:

أولاً: الترادف:

وهو: لفظان أو أكثر يدلان على معنى واحد، بشرط اتفاقهما في البيئة اللغوية والعصر، وألا تكون تلك الدلالة نتيجة تطور صوتي لأحدهما على الآخر[276].

وقد اشتملت لغةُ الأنصار على عددٍ من الألفاظ المقول بترادفها، والتي استشهد بها العلماء في كتبهم، وفيما يلي عرضها، وذلك على النحو الآتي:

- **البالغاء:**

منَ الكلمات التي عُدت من كلام أهل المدينة «البالغاء»، وهي بمعنى الأكارع، وَالأَكَارِعُ جَمْعُ الأَكْرُعِ، وَهِيَ الْقَوَائِمُ[277]، أو الأرجل[278]. وخصَّه بعضُهم بما دون الركبةَ من القوائم[279]. ثمَّ أُطْلِقَ على أكارِعِ الشّاة ونَحْوِهَا[280].

وَالأَكَارِعُ: الأَوْظِفَةُ، وَالْوَظِيفُ في الْيَد مَا بَيْنَ الرُّكْبَةِ إِلَى الرُّسْغِ، وَفِي الرِّجْلِ مَا بَيْنَ الْعُرْقُوبِ إِلَى الرُّسْغِ[281].

والبالغاء ممدود: معرَّبة، وأصلها بالفارسية: «بايْها»[282]، أو باجْها[283]، وعزي ذلك إلى أبي عبيد[284].

و«بايْها» كلمة فارسية مركبة من (بايْ)، بمعنى الرِّجل، و(ها)، وهي علامة الجمع عندهم، ومعناه: الأرجل، ثم أطلق على أكارع الشاة، وقد فصل الزبيدي أصل هذه الكلمة في اللغة الفارسية، فقال: (والبالغَاءُ: الأكَارِعُ بلُغَة أهْل المَدينَة المُشَرَّفَة، قالَ أَبُو عُبيد: مُعَرّبُ بايْهَا، أَي: أنَّ الكَلِمَةَ فارِسيَّةٌ عُرِّبَتْ، فإنّ «بايْ» بالفَتْح وإِسْكَان الياءِ: الرِّجلُ، وَ«هَا»: علامَةُ الجَمْع عِنْدَهُم، ومَعْنَاهُ: الأَرْجُل، ثمَّ أُطْلِقَ على أكارِعِ الشّاة ونَحْوِهَا، ويُسَمُّونَهَا أيْضاً: باجْهَا، وَهَذَا هُوَ المَشْهُورُ عِنْدَهُم، وَهَذَا التَّعْرِيبُ غَرِيبٌ، فتأمَّلْ)[285].

وممن نص على أنها لغة أهل المدينة ابن دريد[286]، والجوهري[287]، وابن منظور[288]، والزبيدي[289].

• الزَّاوُوق:

نصَّ بعض العلماءِ على أن «الزاووق» بمعنى الزئبق عند أهل المدينة، وممن صرح بذلك صاحب العين[290]، وأبو عبيد[291]، والأصمعي[292]، والليْث بن المظفر[293]، والأنباري[294]، والجوهري[295]، وابن سيده[296]، وابن الأثير[297]، والرازي[298].

ومن شواهده على لغتهم حَديثُ هِشَامِ بْنِ عُرْوَةَ: (أَنَّهُ قَالَ لِرَجُلٍ: أنتَ أثقلُ منَ الزَّاوُوقِ). قال ابن الأثير: تعليقًا على هذا الحديث: (يَعْنِي الزِّئْبَقَ. كَذَا يُسَميه أَهلُ المَدِينَة)[299].

ومن الزاووق يقال: مُزوَّق أي: مُزيَّن[300]، وزوَّق البَيْت إذا حسّنه بالنقش. وزوَّق الكتاب وزوّره إذا حسَّنه وَقَوّمه[301]. وَزَوّق البيتَ، أي: زينَهُ، وصَوَّرَ فيه، من الزاووقِ، وهو الزِّئْبَقُ[302].

وقال الجوهري في شرح معنى الزاووق: (الزاوُوقُ: الزئبقُ في لغة أهل المدينة، وهو يقع في التَزاويقِ؛ لأنَّه يُجْعَلُ مع الذهب على الحديد، ثم يُدخَلُ في النار، فيذهب منه الزئبق ويبقى الذهب، ثمَّ قيل لكل مُنَقَّشٍ: مُزَوَّقٌ، وإن لم يكن فيه الزئبقُ)[303].

وقال الأنباري في شرح معنى قولهم: (بيتٌ مُزَوَّقٌ): (معناه: معمول بالزاووق، والزاووق في لغة بعض أهل المدينة: الزِّئبق، والزئبق يقع في التزاويق، فمُزَوَّق: «مُفَعَّل» من «الزاووق»)[304].

وقال الحميري في شرح معنى الزئبق[305] بالقاف: (الزئبق، وهو يشبه الفضة الذائبة، وهو حار رطب في الدرجة الرابعة، إذا خلط بخل وتُطُلِّيَ به نفع من الجَرَب والحكَّة، وهو مع الخل يقتل القمل والصيبان والقردان لإفراط حرارته. ودخانه يورث الأسقام والعلل، وترابه يقتل الفأر إذا أُلقي لها في طعام)[306].

الزَّعيـم:

من الكلمات المتقاربة في المعنى أو المترادفة: الزعيم، والكفيل، والحميل، والقبيل، والضمين[307]، قال ابن دريد: (وَالْكَفِيل: الزعيم. وَيَقُولُونَ: رجل كافل وكفيل بِمَعْنى)[308]، وقال أبو بكر بن الأنباري: (وقولهم: قد تَقَبّل فلانٌ بكذا وكذا، قال أبو بكر: معناه: قد تكفَّل به: والقَبالة: الكفالة. والقَبيل: الكفيل. يقال: هو الكفيل، والقبيل، والزعيم، والضمين. قال الله عز وجل: ﴿وَأَنَا۠ بِهِۦ زَعِيمٌ﴾[309])[310].

وهذا ما وقفت عليه في كثير من كتب اللغة وشروح الحديث من أنه لا فرق بين هذه الألفاظ، غير أني رأيت كلامًا لابن حبان يفرق فيه بين بعض هذه الألفاظ المذكورة آنفًا؛ إذ خصَّ كلَّ واحدة منها بلغة قوم، فجعل الزعيم لغة أهل المدينة، فقال: (قَالَ أَبُو حَاتم: الزَّعِيمُ لُغَة أَهْل الْمَدِينَة، وَالْحَمِيلُ لُغَة أَهْل مِصْرَ، وَالْكَفِيلُ لُغَة أَهْل الْعِرَاقِ)[311].

ولم أر – فيما اطلعت عليه من كتب – أحدًا قال بمثل ما قاله ابن حبان، غير أن بعض كتب الفقه وشروح الحديث المتأخرة نقلت عنه قوله هذا، مع تسليمهم بما قاله[312].

ونقل الشيخ زكريا الأنصاري والقسطلاني[313] عن الماوردي تفريقًا آخر دقيقًا بين هذه الألفاظ؛ فقال زكريا بعد أن أورد هذه الألفاظ: (قَالَ الْمَاوَرْدِيُّ: غَيْرَ أَنَّ الْعُرْفَ جَارٍ بِأَنَّ الضَّمِينَ مُسْتَعْمَلٌ فِي الْأَمْوَالِ، وَالْحَمِيلُ فِي الدِّيَاتِ، وَالزَّعِيمُ فِي الْأَمْوَالِ الْعِظَامِ، وَالْكَفِيلُ فِي النُّفُوسِ، وَالصَّبِيرُ فِي الْجَمِيعِ)[314].

ولا أدري لِمَ خص ابن حبان الزعيم بلغة أهل المدينة؟ ولعل نزول القرآن الكريم بلفظة «الزعيم»، وقرب الأنصار من الرسول – صلى الله عليه وسلم – كان له الأثر في هذا الربط بين لفظة الزعيم ولغة الأنصار، قال تعالى: (﴿وَأَنَا۠ بِهِۦ زَعِيمٌ﴾)[315].

• القِراضُ والمقارَضة:

ذكر بعض العلماء أن أهل المدينة يسمون المضاربة: القِراض والمقارضة. والمضاربة هي أحد أنواع الشركة، وقد عرفها ابن قتيبة، فقال: هي (أن يدْفع رجل إِلَى رجل مَالاً يتجر بِهِ، وَيكون الرِّبْح مِنْهُمَا على مَا يتفقان عَلَيْهِ، وَتَكون الوضيعة على رَأس المَال.

وأصل الْمُضَاربَة الضَّرْب فِي الأَرْض، وَذَلِكَ أَن الرجل فِي الْجَاهِلِيَّة كَانَ يدْفع إِلَى الرجل مَاله على أَن يخرج بِهِ إِلَى الشَّام وَغَيرهَا فيبتاع الْمَتَاع على هَذَا الشَّرْط)[316].

وممن صرح بأن هذه التسمية لأهل المدينة نجم الدين النسفي[317]، وأبو الطيب القنوجي[318].

قال نجم الدين النسفي في تعليل هذه التسمية لأهل المدينة: (وَالْمُقَارَضَةُ الْمُضَارَبَةُ أَيْضًا، وَأَهْلُ الْمَدِينَةِ يَسْتَعْمِلُونَ هَذِهِ اللَّفْظَةَ

مَأْخُوذَةٌ مِنَ الْقَرْضِ، وَهُوَ الْقَطْعُ... لأَنَّ رَبَّ الْمَالِ يَقْطَعُ رَأْسَ الْمَالِ عَنْ يَدِهِ وَيُسَلِّمُهُ إِلَى مُضَارِبِهِ، وَقِيلَ: الْمُقَارَضَةُ الْمُجَازَاةُ فَرَبُّ الْمَالِ يَنْفَعُ الْمُضَارِبَ بِمَالِهِ، وَالْمُضَارِبُ يَنْفَعُ رَبَّ الْمَالِ بِعَمَلِهِ)[319].

وهناك من نسب هذه التسمية إلى أهل الحجاز، فجعلها أشمل وأعم، وهذا هو المشهور في كتب اللغة والغريب، وممن صرح بذلك ابن سلام[320]، وابن قتيبة[321]، والأزهري[322]، وابن سيده[323]، والزمخشري[324]، وابن الأثير[325].

قال الأزهري: (والقِراضُ في كلام أهلِ الحجاز المضارَبَة)[326].
وقال ابن سيده: (والقِراض: المُضارَبةَ، حجازية)[327].

• **الكَثَـــر:**

ممن أورده بعض اللغويين على أنه من لغة الأنصار «الكَثَرُ» بفتح الكاف والثاء، ومعناه عندهم: جُمَّار النَّخْل، وَهُوَ شَحْمُهُ الذي في وسط النَّخْلَة؛ واحدته كَثَرة[328]. وَهُوَ يُؤكَلُ عِنْدَهُمْ مثلما تُؤكَلُ الثِّمَارُ[329].

وذكر ابن منظور أنه بلغتين: الكَثْر والكَثَر، بسكون الثاء وفتحها[330].
وذكر العيني[331] أنه بفتح الكاف والثاء المثلثة.

وممن صرح بأنه لغة أنصارية أبو عبيد[332]، وابن سيده[333]، وابن منظور[334]، والزبيدي[335].

وَمِنَ الشواهد على ذلك الحَديث: (لَا قطع فِي ثَمَر وَلَا كثر)[336].
وَمِنْه قولُهم: (أَكْثَرَ النَّخْلُ، إِذا أَطْلَعَ)[337].

قال القاسم بن سلام: (وَقَالَ أَبُو عبيد: فِي حَدِيث النَّبِي عَلَيْهِ السَّلَام: (لَا قَطْعَ فِي ثَمَر وَلَا كثَر). وكثر: ثَمَر، قَالَ أَبُو عُبَيْد وَغَيره: الكَثَر جُمَّار النّخل فِي كَلَام الْأَنْصَار، وَهُوَ الجذب أَيْضًا)[338]، وقال ابن سيده: «والكثر، جمار النّخل، أنصارية، وَمِنْه الحَدِيث: (لَا قطع فِي ثَمَر وَلَا كثر)»[339]. وقيل: إن الكثر الجمار عامة[340].

ولعلَّ جعل هذه اللفظة خاصة بلغة الأنصار يدل على أن البيئة الجغرافية لها أثر في الألفاظ المستعملة، ومناسبتها لهذه البيئة، إذ من المعلوم تميز المدينة المنورة بالنخيل، وكل ما له علاقة به.

المُخْتَفِي:

مما عزي إلى لغة أهل المدينة المختفي بمعنى النبَّاش، وممن عزاه إليهم الأَصْمَعِي[341] وابن سيده، وابن منظور[342]، والزبيدي[343]. قال ابن سيده: (والمُختفى: النَّباشُ؛ لاستخراجه أكفان المَوْتى، مَدنيّة)[344]؛ أي: لغة أهل المدنية، صرح بذلك الزبيدي، فقال:(والمُخْتَفِي: النَّبَّاشُ؛ لاسْتخْراجه أكْفانَ المَوْتَى، لُغَةُ أَهْلِ المدينَة)[345]. وقال أبو فضل البستي: (قَالَ: أهلَ الْمَدِينَة يسمون النباش المختفي)[346].

وعزاه بعضهم بهذا المعنى إلى أهل الحجاز[347]. كما عزاه آخرون إلى أهل اللغة[348]. ومنهم من ذكر أنه بمعنى النباش، ولم يعزه لأحد[349].

وسمي النباش مختفيًا؛ (لأنه يستخرج الأكفان، قال تعالى: ﴿**إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا**﴾[350]؛ أي: أزيل عنها خفاءها؛ أي: غطاءها)[351].

و(يُقَال: اختفيت الشَّيْء أخرجته، قال:وَمِنْه سمي النباش المختفي؛ لِأَنَّهُ يسْتَخْرج الأكفان، وَكَذَلِكَ: خفيت الشَّيْء أخرجته)[352].

وقيل: هو من الاختفاء والاستتار؛ لأنه يسرق في خفية[353]. وَفِي الحدِيث: (ليسَ علىالمخْتَفِي قَطْعٌ)[354].

وقيل: المختفي من الأضداد بمعنى الوجهين السابقين: الإظهار، والاستتار.فيكون إما (على أصله لاستتاره بمَا يَفْعَله وإخفائه إِيَّاه، أو لإخراجه مَا خَفِي وَستر فِي بطن الأَرْض)[355].

وعلى هذه اللغة ما روي عن الرسول – صلى الله عليه وسلم – أنه:(لَعَنَ الْمُخْتَفِيَ وَالْمُخْتَفِيَةَ)[356].

قال ابن الأثير: (وَفيه (أَنَّهُ لَعَنَ الْمُخْتَفِي والْمُخْتَفِيَةَ). الْمُخْتَفِي: النَّبَّاش عِنْدَ أَهْلِ الحجاز، وَهُوَ مِنَ الِاخْتِفَاء: الِاسْتِخْرَاج، أَوْ مِنَ الِاسْتِتَار؛ لِأَنَّهُ يَسْرِقُ فِي خُفْيَة)[357].

ثانيًا: المشترك اللفظي:

وهو: اللفظ الواحد الدالُّ على معنيين مختلفين فأكثر دلالةً على السواء عند أهل تلك اللغة[358].

وقد اشتملت لغة الأنصار على عدد من الألفاظ الممثلة للمشترك اللفظي، ووردت هذه الألفاظ في كتب اللغويين مستشهدين بها على تعدد من المعاني للفظة واحدة، وفيما يلي عرض هذه الألفاظ على النحو الآتي:

• الإجـــارة:

الْإِجَارَةُ هي: (تَمْلِيكُ الْمَنَافِع بِعِوَض، وَفِي اللُّغَة: اسْمٌ لِلْأُجْرَة، وَهِيَ كِرَاءُ الْأَجِير، وَقَدْ آجَرَهُ إِذَا أَعْطَاهُ أُجْرَتَهُ مِنْ بَابَيْ ضَرَبَ وَطَلَبَ فَهُوَ آجِرٌ وَذَاكَ مَأْجُورٌ)[359].

ذكر أبو بكر الكاساني أن أهل المدينة يسمون الإجارة بيعًا، فقال: (وَأَمَّا حَدِيثُ جَابِر - رَضِيَ اللَّه عَنْهُ - فَيَحْتَمِلُ أَنَّهُ أَرَادَ بِالْبَيْعِ الْإِجَارَةَ؛ لِأَنَّهَا تُسَمَّى بَيْعًا فِي لُغَة أَهْلِ الْمَدِينَة)[360].

ويعني بحديث جابر ما ذكره من قبل، وهو ما رُوِيَ عَنْ جَابِرِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ - رضي الله عنه - أَنَّهُ قَالَ: (كُنَّا نَبِيعُ أُمَّهَاتِ الْأَوْلَادِ عَلَى عَهْدِ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ)[361].

ولا يخفى أن بين البيع والإجارة تشابهًا؛ لأن الْإِجَارَة بَيْعُ الْمَنْفَعَة والبيع بَيْعُ الْعَيْن[362]. قال ابن قدامة: (لأن الإجارة بيع المنافع؛ فأشبهت بيع الأعيان)[363]. ولهذا ذكر بعضهم أن الإجارة تصح بلفظ البيع[364].

وما ذكره الكاساني من أن أهل المدينة يسمون الإجارة بيعًا غريب؛ إذ لم أقف من خلال بحثي في كتب اللغة وشروح الحديث والفقه على من نسب لأهل المدينة أو لغيرهم تسمية الإجارة بيعًا.

• الجَـزْء:

الجُزْء والجَـزْءُ بمعنى: البَعْضُ، والجمع أَجْزاء[365]، وقد ورد في كتب اللغة أنّ الجَزْءبمعنى الرُّطبَ عندأهْلِ المَدِينَةِ سَمُّوه بذلك لاجْتِزائهم بهِ عَن الطعّام[366]، وقد ورد في حديث النبي - صلى الله عليه وسلم -: (أنه أتي بقنَاع جَزْءٍ)[367]، جاء في الفائق أنّ القناع هو: الطَّبق الذي يُؤكل عليه[368].

• الْخَبيـر:

صرَّح بعض العلماء بأن الْخَبير في كلام أهل المدينة بمعنى الأكَّار، والْخَبِير والأكَّار بمعنى الفلاَّح والحرَّاث والزرَّاع[369].

وممن نقل ذلك ثعلب، فقال: (أخبرنا محمد قال وثنا أبو العباس قال أبو عبد الله: الأكَّار في كلام الأنصار: الخبير)[370].

ونقل ذلك ابن حجر عن بعضهم، فقال: (قَوْله: «نهى عَن المخابرة» هِيَ الْمُزَارعَة على جُزْء يخرج منِ الأَرْض، وَأَصله أَن أهل خَيْبَر كَانُوا يتعاملون كَذَلك، جزم بذلك ابن الأَعرَابِي، وَقَالَ غيره: الْخَبِير فِي كَلَام الْأَنْصَار الأكَّار)[371].

وسمي الأكَّار خبيرًا في لغة الأنصار؛ لأنه يخابر الأرض؛ أي: يؤاكرها[372]، والأكَّاركذلك الزرَّاع، سمي بذلك؛ لأنه يحفر الأَرْض فِي الزِّرَاعَة، والأُكْرَة الحُفْرة[373].

وأكثر العلماء ذكروا أن الخبير يأتي بمعنى الأكَّار لكن دون أن ينصوا على أنها لغة لأهل المدينة. وممن صرح بذلك ابن سيده[374]، وابن فارس[375].

• شَطْـر:

ذكر المقري في الناسخ والمنسوخ أن الشَّطْر في لغة العرب النصف، وفي لغة الأنصار النحو والتلقاء، فقال: (وَنـزل: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾(376)؛ أي: نَحوه وتلقاءه، والشطر فِي كَلَام الْعَرَب النّصْف، وَهَذِه هَهُنَا لُغَة الْأَنْصَار)(377).

ويفهم من النص السابق أن الشطر في لغة العرب بمعنى النصف، وفي لغة الأنصار بمعنى الجهة والتلقاء.

وقد نظرت في كثير من كتب اللغة والتفسير فرأيت أكثرهم يفسر الشطر بالنحو والجهة والتلقاء والنصف والوسط، وظهر لي من مجموع كلامهم أن هذه معانٍ يحتملها لفظ الشطر في لغة العرب، ولم أقف على من ذكر أن الشطر بمعنى النحو والتلقاء خاص بلغة الأنصار إلا ما ذكره المقري في كلامه السابق، غير أن أكثر المفسرين ذهب إلى أن الشطر في الآية جاء بمعنى النحو والقصد والتلقاء والجهة، ومنهم من ذكر أن بعضهم فسره بمعنى الوسط والنصف.

بل ذكر الزجاج أنه لا خلاف بين أهل اللغة على أن الشطر بمعنى النحو، فقال: (وقوله عزَّ وجلَّ: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾... ومعنى الشطر: النحو... ولا اختلاف بين أهل اللغة أن الشطر النحو)(378).

وأسوق هنا بعض النصوص من كلامهم على ما قررته سلفًا، قال الطبري: (وقوله: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾، يعني: بالشطر، النحوَ والقصدَ والتّلقاء)(379).

وقال ابن أبي حاتم في موضع من تفسيره: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾ قَالَ: (فَوُجِّهَ نَحْوَ الْكَعْبَة)(380)، ثم قال في موضع آخر من الكتاب نفسه: (حَدَّثَنَا أَحْمَدُ بْنُ مَنْصُور الْمَرْوَزِيُّ، ثنا النَّضْرُ بْنُ شُمَيْلٍ، أَنْبَأَ يُونُسُ بْنُ أَبِي إِسْحَاقَ عَنِ الْبَرَاءِ: فِي قَوْلِهِ: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾ قَالَ: وَسَطَهُ.

وَالْوَجْهُ الثَّانِي:حَدَّثَنَا أَبُو سَعِيد الأَشَجُّ، ثنا أَبُو خَالد الأَحْمَرُ، عَنْ دَاوُدَ ابْن أَبِي هِنْدَ، قَالَ: قُلْتُ لأَبِي الْعَالِيَة: قوله: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾ قَالَ: هُوَ عِنْدَكَ النِّصْفُ، قَالَ: لا، هُوَ: تلْقَاءَهُ، وَرُوِيَ عَنْ مُجَاهِد، وَقَتَادَةَ، وَالرَّبِيعِ بْنِ أَنَسٍ وَسَعِيدِ بْنِ جُبَيْرٍ، وَعِكْرِمَةَ، نَحْوُ ذَلِكَ)[381].

ثم أشار إلى أن منهم من قال: إن الشطر بمعنى التلقاء بلسان الحبش، فقال: (حَدَّثَنَا أَبِي، ثنا مُوسَى بْنُ إِسْمَاعِيلَ الْمِنْقَرِيُّ، ثنا وُهَيْبٌ، عَنْ دَاوُدَ، عَنْ رُفَيْعٍ: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾ قَالَ: تِلْقَاءَهُ بِلِسَانِ الْحَبَشِ)[382].

وقد أطال الفخر الرازي الحديث عن معنى الشطر في الآية، وذكر أن في معناه قولين، الأول وهو قول الجمهور أن الْمُرَادَ جانب الْمَسْجِدِ الْحَرَام وجهته وَتِلْقَاءَهُ[383].

والقول الآخر: أنه بمعنى وسط المسجد الحرام ومنتصفه؛ (لأَنَّ الشَّطْرَ هو النصف، والكعبة واقعة في نصف المسجد من جميع الجوانب، فلما كان الجواب هُوَ التَّوَجُّهُ إِلَى الْكَعْبَةِ، وَكَانَتِ الْكَعْبَةُ وَاقِعَةً فِي الْمَسْجِدِ حَسُنَ مِنْهُ تَعَالَى أَنْ يَقُولَ: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ﴾؛ يَعْنِي: النِّصْفَ مِنْ كُلِّ جِهَةٍ، وَكَأَنَّهُ عِبَارَةٌ عَنْ بُقْعَةِ الْكَعْبَةِ)[384].

وقد قرر قبل سوق هذا الخلاف أن الشطر في اللغة يقع عند أهل اللغة على معنيين، فقال: (الْمَسْأَلَةُ الثَّانِيَةُ: قَالَ أَهْلُ اللُّغَةِ: الشَّطْرُ اسْمٌ مُشْتَرَكٌ يَقَعُ عَلَى مَعْنَيَيْنِ. أَحَدُهُمَا: النِّصْفُ، يُقَالُ: شَطَرْتُ الشَّيْءَ؛ أَيْ: جَعَلْتُهُ نِصْفَيْنِ، وَيُقَالُ فِي الْمَثَلِ: «أَجْلِبْ جَلْبًا لَكَ شَطْرُهُ»؛ أَيْ: نِصْفُهُ. وَالثَّانِي: نَحْوُهُ وَتِلْقَاءَهُ وَجِهَتَهُ)[385].

وما ذكره الرازي هو عين ما رأيته في كتب التفسير واللغة، فنصوا على أنه يأتي بمعنى القصد والنصف دون أن يخصصوا ذلك بلغة

معينة[386]. قال صاحب العين: (شطر: شطرُ كلِّ شيءٍ: قصده، وشطر كلّ شيءٍ: نصفُه، وشطرته: جعلتُه نصفين)[387].

ويظهر من هذا العرض أنه لم يشذ عما قرره العلماء إلا ما ذكره المقري مما ذكرته في بدء كلامي من أن الشطر بمعنى الجهة في لغة أهل المدينة خاصة، وما ورد في تفسير أبي حاتم من أن الشطر في الآية بمعنى تِلْقَاءَهُ بِلِسَانِ الْحَبَشِ.

• **الصِّيَق:**

الصِّيَقُ ـ بكسر الصاد، وفتح الياء ـ : له معان، منها: الغُبارُ الجائلُ في الهواء[388]، والصَّوْتُ[389]، والعَرَقُ، والريحُ المُنْتِنَةُ[390] من الدَّوابِّ[391]، وقيل: ومن الناس كذلك[392]، والأحمرُ يكونُ في قَلْبِ النَّخْلِ[393].

وهو جمع مفرده: صيقة، قال الزبيدي: (جمْعه: صيَقٌ، كشيمَةٍ وشِيَم، ومثْلُهُ فِي اللِّسان[394] بجيفَة وجيَف، وَهَذَا أظهرُ)[395].

وقد نص بعض العلماء على أن أهل المدينة يطلقون «الصِّيَق» على الأحمر الذي يكون في قلب النخل. وممن صرح بذلك أبو عمرو الشيباني[396]، ورضي الدين الصغاني[397]، والزبيدي[398].

قال أبو عمرو الشيباني: (الصِّيق: الأحمر الذي يكون في قلب النَّخل، من لغة أهل المدينة)[399].

وقال الزبيدي: (وَقيل: الصّيقُ: العَرَقُ. وَقَالَ أَبُو زيد: الرّيحُ المُنتنَةُ من الدّوابِّ، زَاد اللّيْثُ: وَمن النَّاس. قَالَ أَبُو زيْد: وَهِي معرَّبة زِيقَا، بالعبْرانية.والصّيقُ، فِي لغَة أهلِ المَدينة: الأَحْمَر الَّذِي يكون فِي قَلْبِ النّخْل، ج: صِيَقٌ كعِنَب)[400].

وذكر بعض العلماء أنه أعجمي معرَّب[401]. وذكر ابن دريد أنه الغُبَار، وَأصله بالنبطية زِيقا[402].

وعزا الأزهري[403] وابن منظور[404] إلى بعضهم أنها كلمة معرّبة، أَصْلهَا (زيقا) بالعِبرانيَّة، وعزاه الزبيدي[405] إلى أبي زيد. وذكر الصفدي[406] أنهم يقولون للريح: زِيقا. وكلام العرب: الصِّيق، وهو الغبار.

- **الماجشُون:**

ذكر السمعاني – في أثناء ترجمته لأحد الأعلام – أن الماجشون لغة لأهل المدينة، فقال: (الماجشون بفتح الميم والجيم وضم الشين المعجمة وفي آخرها نون، هذا لقب أبي سلمة يوسف بن يعقوب بن عبد الله بن أبي سلمة الماجشون، واسم أبي سلمة الثاني دينار، وهو مولى لآل المنكدر، وإنما قيل له الماجشون لحمرة خديه، وهذه لغة أهل المدينة)[407].

ويظهر لي من النص أنه يريد أن إطلاق معنى الحمرة في الخدين على الماجشون لغة أهل المدينة.

ولقد بحثت عن هذه الكلمة في كتب اللغة فلم أقف على من ذكر أنها لغة لأهل المدينة، وجل ما ذكروه فيها أنها لقب لفقيه أو اسم لسفينة، أوثيابٌ مُصَبَّغَةٌ، أولقبٌ، مُعَرَّبُ ماهْ كُونْ[408].

قال الفيروز آبادي: (الماجُشُونُ، بضم الجيم: السفينةُ، وثيابٌ مُصَبَّغَةٌ، ولقبٌ، مُعَرَّبُ ماهْ كُونْ)[409]. ويقول أيضاً: (ماجُشُونُ، بضم الجيم وكسرها وإعْجام الشين: عَلَمُ محدّث، مُعَرَّبُ ماهْ كُونْ؛ أي: لَوْنُ القَمَرِ)[410].

وقال الزبيدي: (الماجُشُونُ، أَهْمَلَه الجَوْهَرِيُّ، وصاحبُ اللِّسَان، وهُوَ بضَمِّ الجِيمِ: السَّفِينَةُ. وَقَالَ أَبو سَعِيد: الماجُشُون: ثِيَابٌ مُصَبَّغَةٌ)[411].

ويلحظ مما تقدم من نصوص أنه قيل في ضبط جيمه ثلاثة أقوال: الفتح، والضم، والكسر.

• **النُّغَـر:**

النُّغَر: هو البُلْبُل، عندَ أهل المدينة، وقيل: النُّغَر: ضَرْبٌ من الحُمَّر حُمْرُ المَناقير وأصول الأَحْناك، أو ذُكورُها، وقال شَمِرٌ: النُّغَر: فَرْخُ العُصْفورِ تراه أبداً ضاوِياً، والجَمع: نِغْرانٌ[412].

وممن صرح بأنه البلبل عند أهل المدينة ابن سيده، قال: (وَقيل: النّغَر: ضربٌ من الحُمر حُمْرُ المنَاقير، وَجَمعهَا، نغْران، وَهُوَ البُلبل عِنْد أهل الْمَدِينَة)[413]. وأكد ذلك أيضًا في المخصص[414].

وممن خصه بأهل المدينة المديني، قال عند تعريفه للفظة «الكعَيْت»: («الكعَيْت» عُصفُورٌ، وهو البُلْبُل، وأهلُ المدِينَةِ يُسمُّونه النُّغَر)[415].

وورد ذكره مصغراً في قول النبي – صلى الله عليه وسلم – لِبُنَيٍّ كان لأبي طَلحةَ الأنصاريِّ وكان له نُغَرٌ فمات: (يا أبا عمير ما فعل النُّغَيْرُ؟ أو ما فعل النغير يا أبا عمير؟)[416].

ومنهم من عزاه إلى أهلِ الحجاز، قال كراع النمل: (والبُلْبُل: طائرٌ صغير يدعوه أهلُ الحجاز: النُّغَرَ، والجمع بَلابل)[417].

الخاتمـــة:

الحمد لله الذي بنعمته تتمُّ الصالحات، والصلاة والسلام على خير العباد، وبعد: فقد ظهر لي من وراء هذا البحث بعضُ النتائج، التي يمكنُ إجمالها فيما يأتي:

• نقل بعض العلماء أنه لم تختلف لغة الأنصار عن لغة قريش في شيء من القرآن إلا في لفظة (التابوت)، فقريش تنطقها بالتاء، والأنصار ينطقونها بالهاء بدل التاء «التابوه».

• ورود بعض القراءات السبعية على لغة الأنصار، كقراءة حَمْزَة وَالْكسَائيّ: (بِالْبُخْلِ) بِفَتْح الْبَاءِ وَالْخَاءِ، وكذلك بعض القراءات الشاذة كقراءة (التابوه) بالهاء.

- أغلب ما عزي للأنصار من لغة كان موافقًا للقياس، لكن هناك من كلامهم ما حكم عليه بعض العلماء بالندرة، ومنه كسرهم عين الفعل «حضِر»، والكثير فتح العين، ومنه ما حكموا عليه بالشذوذ كجمعهم هدية على هداوَى، والقياس هدايا.
- حكم جل العلماء على الكلمات الآتية (الزعيم، والحميل، والكفيل، والضمين) بالترادف، وأنه لا فرق بينها، لكن قليلاً من العلماء، ومنهم ابن حبان فرق بين هذه الألفاظ، فجعل كل واحدة منها خاصة بلغة قوم، فجعل «الزعيم» لغة أهل المدينة خاصة، فقال: (قَالَ أَبُو حَاتِم: الزَّعِيمُ لُغَة أَهْل الْمَدِينَة، وَالْحَمِيلُ لُغَة أَهْل مِصْرَ، وَالْكَفِيلُ لُغَة أَهْل الْعِرَاقِ).
- بعض المفردات التي عزاها بعض العلماء لأهل المدينة، نجد من العلماء من عزاها إلى لغة الحجاز، ومن ذلك لفظة: المقارضة، والطِّبّيخ، والمختفي، وفي هذا دلالة على تداخل هاتين اللغتين، وأرى أن كلا العزوين صحيح؛ لأن من عزاها إلى لغة أهل المدينة خصص، ومن عزاها لأهل الحجاز عمم؛ لأن لغة المدينة داخلة في لغة الحجاز.
- بعض ما وجدته معزوًا للغة أهل المدينة غريب؛ لأنه مخالف للمشهور من كلام العلماء، إذ لم يعزها إليهم إلا واحد من العلماء، بحسب اطلاعي وبحثي، ومن ذلك تسميتهم الإجارة بيعًا، ومن ذلك ما قيل من أن «الزعيم» خاصة بلغة الأنصار، ومن ذلك تسميتهم البطيخ طبيخًا، ومن ذلك أن الشطر بمعنى النحو والتلقاء عند الأنصار، وكذلك الماجشون لحمرة في الخدين لغة لأهل المدينة. أما أكثر المفردات التي ذكرت في البحث معزوة إليهم فقد كانت مشهورة عنهم في كتب اللغة وغيرها.

- عبَّر العلماء عن هذه اللغة بمصطلحات مختلفة، وقد كان أكثرها تعبيرًا عندهم لغة أهل المدينة، ثم لغة الأنصار، ثم كلام الأنصار، وقد ينسبون إليها، فيقولون: لغة مدنية، ولغة أنصارية، وقد يختصرون ذلك فيقولون: مدنية، أو أنصارية. والنسب والاختصار عندهم أقل.
- تنوعت مصادر لغة الأنصار، ومن أكثر المصادر التي وردت فيها المعاجم، ثم كتب شروح الحديث والفقه، ثم كتب غريب القرآن والحديث، ثم كتب التفسير.
- لم ترد لغة الأنصار في كتب النحو والصرف إلا نادرًا، ولعل سبب ذلك أن ما يستحق الدراسة النحوية والصرفية من تراكيب هذه اللغة ومفرداتها كان داخلاً في عموم لغة الحجاز، التي كانت محل عناية النحوية.
- وقف البحث على بعض القضايا النحوية والصرفية المهمة التي تنسب إلى نحويي أهل المدينة، وقد ورد بعضها في كتاب سيبويه؛ ممَّا يدل على تأثيرها في الدرس النحوي والصرفي.
- من أبرز خصائص لغة الأنصار التي استقيتها من دراسة المفردات التي عزيت إليهم أنها لغة عالية موافقة للقرآن، وأنها لغة تميل إلى التخفيف غالبًا، وأنها لغة تأثرت بالطبيعة الجغرافية للمدينة المنورة، وأنها لغة أثرت بألفاظ الحديث النبوي وآثار الصحابة.
- اختلفت طرائق العلماء في ذكر لغة الأنصار والاستشهاد بها، فمنهم من يكتفي بالإشارة إلى أنها لغة أنصارية فحسب، ومنهم من يذكرها ثم يحللها تحليلاً لغويًّا مفصلاً، ومنهم من يذكرها تخريجًا لقراءة أو تسويغًا وتصحيحًا لكلمة مخالفة للمشهور من كلام العرب كما في لفظة بداية، ومنهم من يعزوها للأنصار ثم يحكم عليها بالقلة أو الشذوذ أو الندرة، ومنهم من يورد لها شاهدًا من آية أو حديث أو شعر.

هذه أبرز نتائج هذا البحث، وأسأل الله سبحانه في ختامه أن يجعله خالصًا لوجهه، وأن ينفع به، وما كان فيه من صواب فمن الله، وما كان فيه من خطأ أو خلل فمن نفسي والشيطان، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين.

الهوامش

(1) انظر: الخصائص 33/1.

(2) في اللهجات العربية ص 16.

(3) في اللهجات العربية ص 16.

(4) طبقات النحويين واللغويين ص 39.

(5) حقيقة اللغة ومفرداتها بحث للدكتور / عدنان محمد سلمان، مجله: المجمع العلمي العراقي- السنة 1409هـ - العدد 66، ص 300.

(6) حقيقة اللغة ومفرداتها ص 301.

(7) انظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ص 19.

(8) دراسات في فقه اللغة ص 60.

(9) الخصائص 2/12-14.

(10) الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (480/10).

(11) تهذيب اللغة (203/6).

(12) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1492/4). وانظر نحوه في: النهاية في غريب الحديث والأثر (319/2)، ومختار الصحاح (ص: 139)، والقاموس المحيط (ص: 892).

(13) الزاهر في معاني كلمات الناس (208/2).

(14) مقاييس اللغة (77/2).

(15) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (130/4).

(16) تاج العروس (568/37).

(17) مشارق الأنوار على صحاح الآثار (245/1).

(18) المحكم والمحيط الأعظم (265/5)، وانظر نص هذا الكلام في لسان العرب (234/14).

(19) تاج العروس (568/37).

(20) دستور العلماء = جامع العلوم في اصطلاحات الفنون (175/3).

(21) تهذيب اللغة (317/15).

(22) سورة البقرة من الآية 144.

(23) الناسخ والمنسوخ للمقري (ص: 35-36).

(24) وردت (البخل) مرتين في القرآن الكريم، وهما: سورة النساء آية 61، وسورة الحديد آية 24، وتنظر القرءة في: السبعة لابن مجاهد 233، 627، والحجة في القراءات السبع لابن خالويه 123/1.

(25) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (78/10).

(26) تفسير القرطبي (259/17).

(27) تفسير القاسمي = محاسن التأويل (133/7).

(28) المطلع على ألفاظ المقنع (ص: 30).

(29) المحكم والمحيط الأعظم (282/4).

(30) تاج العروس (138/1).

(31) مجالس ثعلب 76/1.

(32) فتح الباري لابن حجر (110/1).

(33) وردت اللفظة في القرآن الكريم مرتين، وهما: سورة البقرة آية 248، وسورة طه آية 39.

(34) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (92/1)، وشرح المفصل لابن يعيش (404/5)، ولسان العرب (233/1)، والمزهر في علوم اللغة وأنواعها (77/2)، وتاج العروس (79/2).

(35) الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (480/10).

(36) البقرة : 144.

(37) الناسخ والمنسوخ للمقري (ص: 35-36).

(38) تهذيب اللغة (203/6).

(39) المحكم والمحيط الأعظم (524/9).

(40) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (78/10).

(41) مقاييس اللغة (77/2).

(42) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (793/6)، ولسان العرب (133/5).

(43) انظر: الاستذكار (563/7).

(44) غريب الحديث للقاسم بن سلام (287/1).

(45) المحكم والمحيط الأعظم (793/6).

(46) انظر: الجيم (182/2).

(47) انظر: الشوارد = ما تفرد به بعض أئمة اللغة (145).

(48) انظر: تاج العروس (45/26).

(49) الجيم (182/2).

(50) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (180/5)، ومجمل اللغة لابن فارس (705/1)، ولسان العرب (26/4)، والقاموس المحيط (344/1)، وكتاب الأفعال (40/1).

(51) فتح الباري لابن حجر (110/1).

(52) انظر: مجمل اللغة لابن فارس (310/1)، ومقاييس اللغة (239/2).

(53) انظر: تفسير غريب ما في الصحيحين البخاري ومسلم (254/1)، وغريب الحديث لابن الجوزي (32/1)، والنهاية في غريب الحديث والأثر (57/1).

(54) انظر: لسان العرب (48/1)، وتاج العروس (175/1).

(55) أساس البلاغة (593/1).

(56) المحكم والمحيط الأعظم (793/6).

(57) غريب الحديث للقاسم بن سلام (287/1).

(58) انظر: أحكام القرآن للجصاص (69/4)، والسنن الكبرى للبيهقي (469/8)، وإتحاف الخيرة المهرة بزوائد المسانيد العشرة (520/2).

(59) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (130/4).

(60) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (129/4). انظر قول جابر رضي الله عنه في: الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (166/10)، والسنن الصغير للبيهقي (229/4)، والسنن الكبرى للنسائي (57/4)، ومصنف عبدالرزاق الصنعاني (288/7).

(61) فتح الباري (573/9)، وفيض القدير (330/5).

(62) انظر: لسان العرب (48/1)، وتاج العروس (175/1).

(63) انظر:غريب الحديث للخطابي (547/1).

(64) الفائق في غريب الحديث والأثر (227/3).

(65) انظر: المذكر والمؤنث لأبي بكر الأنباري (61/1)، وغريب الحديث للقاسم بن سلام (332/1)، وأساس البلاغة (288/2)، وشمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (6680/10).

(66) الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (480/10).

(67) تهذيب اللغة (203/6).

(68) المحكم والمحيط الأعظم (524/9).

(69) انظر: أساس البلاغة (593/1).

(70) مشارق الأنوار على صحاح الآثار (245/1).

(71) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (130/4).

(72) تفسير القرطبي (259/117).

(73) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (78/10).

(74) تفسير القرطبي (259/17).

(75) المحكم والمحيط الأعظم (282/4).

(76) السجدة: 7.

(77) من الرجز. المحكم والمحيط الأعظم (406/9)، وجمهرة اللغة (1019/2)، والبحر المحيط في التفسير (433/8)، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون (83/9)، واللباب في علوم الكتاب (477/15).

(78) تفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (359/4).

(79) انظر: البحر المحيط في التفسير (433/8).

(80) انظر: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون (83/9).

(81) انظر: اللباب في علوم الكتاب (477/15).

(82) المطلع على ألفاظ المقنع (ص: 30).

(83) طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية (ص: 148).

(84) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1492/4). وانظر نحوه في: النهاية في غريب الحديث والأثر (319/2)، ومختار الصحاح (ص: 139)، والقاموس المحيط (ص: 892).

(85) الزاهر في معاني كلمات الناس (208/2).

(86) تاج العروس (449/2).

(87) تفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (359/4).

(88) من الرجز. المحكم والمحيط الأعظم (406/9)، وجمهرة اللغة (1019/2)، وتفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (369/4)، والبحر المحيط في التفسير (433/8)، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون (83/9)، واللباب في علوم الكتاب (477/15).

(89) المطلع على ألفاظ المقنع (ص: 29).

(90) المحكم والمحيط الأعظم (793/6).

(91) انظر البيت في جمهرة اللغة (1305/3)، ولسان العرب (39/11)، وتاج العروس (32/18).

(92) تهذيب اللغة (317/15).

(93) مقاييس اللغة (77/2).

(94) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (78/10).

(95) انظر: الكتاب (433/4).

(96) انظر:دراسة الصوت اللغوي 273، والأصوات اللغوية 90.

(97) انظر:شرح المفصل (107/9)، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي (32/3).

(98) انظر: إعراب القرآن للنحاس (84/1)، ولسان العرب (22/1).

(99) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (383/9).

(100) انظر: جمهرة اللغة (1019/2).

(101) انظر: تفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (359/4).

(102) انظر: لسان العرب (27/1).

(103) انظر: المطلع على ألفاظ المقنع (ص: 30).

(104) سبق تخريجه.

(105) السجدة: 7، وانظر القراءة في: تفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (359/4)، والبحر المحيط في التفسير (433/8).

(106) تفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (359/4).

(107) انظر: البحر المحيط في التفسير (433/8).

(108) انظر: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون (83/9).

(109) انظر: اللباب في علوم الكتاب (477/15).

(110) المطلع على ألفاظ المقنع (ص: 30).

(111) المطلع على ألفاظ المقنع (ص: 29).

(112) تاج العروس (1/138).

(113) الحديث في كتاب: غريب الحديث لأبي عبيد 1/95، وغريب الحديث لابن الجوزي (1/292).

(114) انظر: غريب الحديث لأبي عبيد 1/95، وغريب الحديث لابن الجوزي 1/293.

(115) انظر: تاج العروس (25/249).

(116) قرأ ورش عن نافع: (قُتِلَ أَصْحَابُ الاخْدُودِ). (البروج 4)، بتسهيل الهمزة. ينظر: كتاب الإقناع لابن الباذش 1/386.

(117) تهذيب اللغة (6/287)، وينظر: الكتاب 4/444.

(118) شرح المفصل (5/278).

(119) انظر: فقه اللغة العربية (1/60).

(120) انظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها (1/356)، والتطور اللغوي التاريخي (115).

(121) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (4/282).

(122) انظر: تفسير الزمخشري = الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل (1/293).

(123) انظر: شرح المفصل لابن يعيش (5/404).

(124) انظر: البحر المحيط في التفسير (4/581).

(125) انظر: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون (2/523).

(126) انظر: لسان العرب (13/480).

(127) انظر: تفسير النيسابوري = غرائب القرآن ورغائب الفرقان (1/668).

(128) انظر: تفسير القاسمي = محاسن التأويل (7/133).

(129) انظر: المحتسب (1/129)، وتفسير الزمخشري = الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل (1/293)، وإعراب القراءات الشواذ (1/261)، والبحر المحيط في التفسير (2/581)، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون (2/523)، واللباب في علوم الكتاب (4/273)، وتفسير النيسابوري = غرائب القرآن ورغائب الفرقان (1/668).

(130) انظر: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون (2/523)، واللباب في علوم الكتاب (4/273)، وشرح الأشموني لألفية ابن مالك (4/140). هذا، وقد وردت كلمة (التابوت) مرتين في القرآن الكريم، وهما قوله تعالى: **﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَن يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ﴾**. (البقرة 248)، وقوله تعالى: **﴿أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ﴾**. (طه 39).

(131) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (92/1)، وشرح المفصل لابن يعيش (404/5)، ولسان العرب (233/1)، والمزهر في علوم اللغة وأنواعها (77/2)، وتاج العروس (79/2).

(132) المحكم والمحيط الأعظم (282/4).

(133) تفسير القاسمي = محاسن التأويل (133/7).

(134) ينظر: التنبيه والإيضاح لابن بري (45/1)، والكشاف (293/1)، والتبيان في إعراب القرآن (189/1).

(135) التنبيه والإيضاح 45/1.

(136) المحتسب 129/1، 130، وراجع: التنبيه والإيضاح 45/1، والارتشاف 392/1، والدر المصون 523/2.

(137) ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية 92/1، والتنبيه والإيضاح 45/1.

(138) الكشاف (293/1)، وينظر: البحر المحيط في التفسير (579/2-581)، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون (423/2)، واللباب في علوم الكتاب (293/4).

(239) لسان العرب 87/7، وينظر: المحكم والمحيط الأعظم 270/8.

(140) سرّ صناعة الإعراب 47/1.

(141) بيت من الكامل. لعبد الأسود بن عامر بن جوين الطائي. انظره في المحكم والمحيط الأعظم 270/5، ولسان العرب 84/2، وتاج العروس 77/5.

(142) تهذيب اللغة (317/15). وقد سبق تخريج البيت.

(143) انظر: لسان العرب (39/11).

(144) انظر: تاج العروس (31/28).

(145) العين (359/8).

(146) العين (359/8).

(147) انظر: العين (137/8).

(148) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (534/9).

(149) انظر: لسان العرب (148/15).

(150) المحكم والمحيط الأعظم (524/9).

(151) انظر: المغرب في ترتيب المعرب 122/2، ولسان العرب 148/15، وتاج العروس 113/39.

(152) المقتضب (170/1)، وانظر: الخصائص (87/1).

(153) البقرة : 197.

(154) التوبة : 109.

(155) انظر: تاج العروس (39/212-213).

(156) انظر: تفسير البغوي (1/621)، وأحكام القرآن للجصاص (3/163).

(157) انظر: جمهرة اللغة (1/292)، ومعجم ديوان الأدب (1/157)، وتهذيب اللغة (7/180)، ومختار الصحاح (ص: 30)، ولسان العرب (11/47).

(158) النساء: 37، والحديد 24.

(159) انظر: تفسير السمرقندي = بحر العلوم (3/410)، ومعاني القراءات للأزهري (1/308)، وحجة القراءات (ص: 203)، وتفسير البغوي (1/621)، وتفسير ابن عطية = المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (2/52)، والمبسوط في القراءات العشر (ص: 179).

(160) انظر: تفسير الثعلبي = الكشف والبيان عن تفسير القرآن (3/306).

(161) انظر: تاج العروس (28/62).

(162) انظر: تاج العروس (28/62).

(163) انظر: تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (10/78)، وتفسير الثعلبي = الكشف والبيان عن تفسير القرآن (3/306).

(164) انظر: تفسير الثعلبي = الكشف والبيان عن تفسير القرآن (3/306).

(165) انظر: تفسير السمرقندي = بحر العلوم (1/302).

(166) انظر: تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (10/78).

(167) انظر: تفسير القرطبي (17/259).

(168) انظر: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (1/446).

(169) انظر: فتح القدير للشوكاني (5/211).

(170) انظر: في اللهجات العربية/ 81.

(171) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (10/78).

(172) تفسير القرطبي (17/159).

(173) انظر: التبيان في إعراب القرآن (1/356).

(174) انظر: الخصائص 143/2، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي 21/1، وفي فقه اللغة 172.

(175) أساس البلاغة (1/593).

(176) انظر: لسان العرب (38/3).

(177) انظر: العين (225/4).

(178) انظر: معجم ديوان الأدب (340/1).

(179) انظر: تهذيب اللغة (115/7).

(180) انظر: لسان العرب (38/3).

(181) انظر: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير (51).

(182) انظر: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (4058/7).

(183) انظر: تاج العروس (299/7).

(184) العين (225/4).

(185) لسان العرب (38/3).

(186) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (127/5)، والمزهر في علوم اللغة وأنواعها (371/1)، وتحرير ألفاظ التنبيه (ص: 184).

(187) مقاييس اللغة (261/1).

(188) المحكم والمحيط الأعظم (127/5).

(189) فتح الباري 573/9.

(190) فتح الباري 573/9، وفيض القدير 330/5.

(191) انظر: شرح الملوكي لابن يعيش 42/1، وشرح الشافية للرضي (135/1).

(192) انظر: تهذيب اللغة 201/4، وشرح الشافية للرضي 136/1، وتاج العروس 285/6.

(193) لم أقف على ذلك في الفصيح.

(194) انظر: تاج العروس 285/6.

(195) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية 633/2.

(196) انظر: العين 102/3-103، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية 633/2.

(197) انظر: تهذيب اللغة (119/4)، ولسان العرب (147/4)، وتاج العروس (37/11).

(198) انظر: مجمل اللغة لابن فارس (241/1).

(199) انظر: كتاب الأفعال (213/1).

(200) مقاييس اللغة (77/2).

(201) لسان العرب 196/4.

(202) البيت من البسيط. لجرير انظر ديوانه ص 292. والرواية فيه: نزلت بدل حضرت. وانظر البيت في: إصلاح المنطق 213، والصحاح 633/2، والمخصص 278/4، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (1489/3)، ولسان العرب 197/4.

(203) انظر: المخصص (295/4).

(204) انظر: شرح المفصل لابن يعيش (430/4).

(205) انظر: شرح شافية ابن الحاجب للرضي (136/1).

(206) انظر: المنصف 256/1، والخصائص 380/1، وشرح الملوكي لابن يعيش 42/1، وشرح المفصل له 430/4، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي هامش رقم (1) (135/1).

(207) انظر: في اللهجات العربية د. أنيس 166، واللهجات العربية في التراث د. أحمد علم الدين الجندي 590/2-592.

(208) انظر: اللهجات في الكتاب لسيبويه أصواتًا وبنية، د. صالحة آل غنيم ص 414.

(309) انظر: جمهرة اللغة (354/1)، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1100/3).

(210) انظر: المغرب في ترتيب المعرب (371).

(211) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1100/3)، والمحكم والمحيط الأعظم (182/6)، والمغرب في ترتيب المعرب (371)، ولسان العرب (213/7).

(212) انظر: أدب الكاتب لابن قتيبة (200).

(213) التوبة:67.

(214) تاج العروس (19/5).

(215) انظر: المقتصد في شرح التكملة 1035/2، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي 189/1، وشرح الأشموني 477/1-478، وتصريف الأسماء د. أحمد حسن كحيل 207.

(216) المخصص 347/2.

(217) انظر: المرجع السابق نفسه.

(218) تاج العروس 162/12.

(219) انظر: الإبدال في لغات الأزد دراسة صوتية في ضوء علم اللغة الحديث (ص: 449).

(220) انظر: العين (77/4).

(221) تهذيب اللغة (203/6).

(222) انظر: الكتاب لسيبويه (391/4).

(223) انظر: الأصول في النحو (301/3).

(224) انظر: شرح المفصل لابن يعيش (502/5).

(225) انظر: شرح شافية ابن الحاجب للرضي (61/3، 182).

(226) الكتاب لسيبويه (391/4).

(227) انظر: تهذيب اللغة (203/6)، والمحكم والمحيط الأعظم (373/4)، ودرة الغواص في أوهام الخواص 287، وشرح المفصل لابن يعيش (502/5).

(228) المحكم والمحيط الأعظم (373/4)، والمفصل لابن يعيش (502/5)، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي (61/3)، وتوضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك (1575/3).

(229) انظر: المفصل لابن يعيش (502/5)، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي (61/3).

(230) انظر: الارتشاف 129/1، وشرح الأشموني 99/2.

(231) شرح شافية ابن الحاجب للرضي (61/3)، وانظر: وتوضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك (1575/3).

(232) المحكم والمحيط الأعظم (373/4).

(233) انظر: درة الغواص في أوهام الخواص 287.

(234) انظر: شرح الجمل الكبير لابن عصفور 65/2، والهمع 226/1.

(235) انظر: الإنصاف 706/2، والهمع 227/1.

(235) انظر: التذييل والتكميل 285/2، 286.

(236) انظر: المرجعين السابقين، ومعاني القرآن للفراء 248/1، 409، 113/2، 145، 352، وشرح المفصل لابن يعيش 329/2، والمساعد لابن عقيل 119/1.

(238) انظر: التذييل والتكميل 287/2.

(239) انظر: شرح التسهيل له 172.

(240) انظر: الهمع 227/1.

(241) سورة آل عمران آية 180.

(242) الكتاب 390/2، 391، وينظر: التذييل والتكميل 287/2، والهمع 227/1.

(243) انظر: الكتاب 392/2، وشرح التسهيل لابن مالك 187/1، 168، والهمع 229/1.

(244) الكتاب 392/2، وانظر: التذييل والتكميل 293/2.

(245) الكتاب 395/2، 396. وانظر: شرح التسهيل لابن مالك 168/1، والتذييل والتكميل 293/2.

(246) انظر: شرح التسهيل 168/1.

(247) التذييل والتكميل 293/2.

(248) انظر: الهمع 229/1.

(249) انظر: الجزولية 184، والتذييل والتكميل 294/2.

(250) النحل : 92.

(251) انظر: التذييل والتكميل 294/2، والهمع 229/1.

(252) معاني القرآن 113/2.

(253) راجع: الكتاب 140/2، 233/4، والمقتضب 50/1، 363/2، والأصول 325/1، والتسهيل 65، وشرحه لابن مالك 33/2، والجنى الداني 209، وأوضح المسالك 366/1، والمساعد 326/1، والهمع 450/1.

(254) الكتاب 139/2، 140.

(255) الصافات: 167، 168.

(256) الكتاب 152/3.

(257) ينظر: التسهيل 65، وشرحه لابن مالك 34/2، 35، والجنى الداني 209، والمساعد 328/1، والهمع 453/2.

(258) مذهب سيبويه وجمهور البصريين عدم جواز الفصل بين المضاف والمضاف إليه فى الاختيار مطلقًا، أي سواء أكان الفاصل ظرفًا أو جارًّا ومجرورًا، أم غيرهما، وخالف يونس فى الظرف والجار والمجرور الناقصين، فأجاز الفصل بهما بين المتضايفين، لكون الكلام لا يستغني بهما فيكون الفصل كلا فصل، ولكثرة ما يتسع فى الظروف وشبهها، فأجاز: لا غلامي بهالك، ولا يدي اليوم لك، ومنع ذلك سيبويه والخليل وأوجبا ثبوت النون وعدم الإضافة، إذا لا فرق بين الناقص والتام من الظروف وشبهها فى مجال الفصل.

وعلة منع الفصل بين المتضايفين عند الخليل وسيبويه أن المضاف يعمل الجر فى المضاف إليه، وقبيح أن يفصل بين الجار والمجرور؛ لأن المجرور داخل فى الجار، فصار كأنهما كلمة واحدة.

وأجاز الخليل وسيبويه الفصل بين المتضايفين فى الشعر بالظرف والجار والمجرور، ذلك لأن الشعر لغة الضرورة، والظرف والجار والمجرور يتوسع فيهما مالا يتوسع فى غيرهما. انظر: الكتاب 164/2، 279، والإنصاف 431، وشرح التسهيل لابن مالك 272/2، والمساعد 367/2، وائتلاف النصرة 51.

(259) أوضح المسالك 177/3، 180. وهذا مذهب أكثر الكوفيين. ينظر: الإنصاف 327، وائتلاف النصرة 52، وخزانة الأدب 418/3.

(260) الأنعام: 137. وينظر: السبعة لابن مجاهد (270)، والتيسير للداني (107)، والعنوان للسرقسطي (93).

(261) أوضح المسالك 177/3، 180.

(262) ينظر: المحرر الوجيز 346/3، والبحر المحيط 456/4، والدر المصون 167/5.

(263) إبراهيم : 47

(264) من مجزوء الكامل، ولم أقف على قائله، وزججتها: طعنتها بالرمح، والزج: الحديد التى تركب فى أسفل الرمح، والقلوص: الناقة الشابة، وهو فى: معاني القرآنللفراء 351/1، والإنصاف 472/2، والخصائص 406/2، والدر المصون 164/5، 165.

(265) انظر: الخصائص 406/2، والانتصاف من الإنصاف 428.

(266) انظر: الدر المصون 164/5، 170.

(267) انظر: معاني القرآن 81/2.

(268) انظر: الدر المصون 164/5، 170.

(269) انظر: خزانة الأدب 386/2.

(270) معاني القرآن 81/2. وينظر: الدر المصون 170/5، وخزانة الأدب 386/4.

(271) الدر المصون 170/5، وينظر: الخصائص 406/2، وخزانة الأدب 386/4.

(272) شرح التسهيل 276/3، وشرح الكافية الشافية 978/2.

(273) انظر: الكتاب 184/2، 185، والمقتضب 211/4، 409، وشرح التسهيل لابن مالك 401/3، 402، وشرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ 280.

(274) الكتاب 184/2، 185، وراجع: شرح التسهيل لابن مالك 402/3.

(275) شرح التسهيل لابن مالك 402/3.

(276) الكتاب 184/2، 185، وراجع: شرح التسهيل لابن مالك 402/3.

(277) انظر: فصول في فقه العربية، ص 284.

(278) انظر: طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية (109/1)، وتاج العروس (73/23).

(279) انظر: المخصص (222/4).

(280) انظر: أنيس الفقهاء في تعريفات الألفاظ المتداولة بين الفقهاء (80).

(281) انظر: تاج العروس (449/22).

(282) انظر: غريب الحديث لإبراهيم الحربي (280/1)، والمصباح المنير في غريب الشرح الكبير (532/2).

(283) انظر: معجم ديوان الأدب (374/1)، والمخصص (222/4)، 5/23، وأدب الكاتب لابن قتيبة (498)، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1317/4)، والمحكم والمحيط الأعظم (5 / 537)، ولسان العرب (421/8)، والقاموس المحيط (780/1)

(284) انظر: تاج العروس (449/22).

(285) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1317/4)، وتاج العروس (449/22).

(286) تاج العروس (449/22).

(287) انظر: جمهرة اللغة (1323/3).

(288) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1317/4).

(289) انظر: لسان العرب (421/8).

(290) انظر: تاج العروس (449/22).

(291) انظر: العين (191/5).

(292) انظر: غريب الحديث للقاسم بن سلام (243/3).

(293) انظر: غريب الحديث لابن قتيبة (721/3).

(294) انظر: تهذيب اللغة (187/9).

(295) انظر: الزاهر في معاني كلمات الناس (208/2).

(296) انظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1492/2).

(297) انظر: المخصص (505/1).

(298) انظر: النهاية في غريب الحديث والأثر (219/2).

(299) انظر: مختار الصحاح (ص: 139).

(300) النهاية في غريب الحديث والأثر (319/2).

(301) انظر: العين (191/5).

(302) انظر: غريب الحديث لابن قتيبة (721/3).

(303) انظر: معجم ديوان الأدب (433/3).

(304) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (1492/4). وانظر نحوه في: النهاية في غريب الحديث والأثر (319/2)، ومختار الصحاح (ص: 139)، والقاموس المحيط (ص: 892).

(305) الزاهر في معاني كلمات الناس (208/2).

(306) الزاووق.

(307) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (2871/5-2872).

(308) انظر: جمهرة اللغة (696/2)، وغريب الحديث للخطابي (552/2).

(309) جمهرة اللغة (969/2).

(310) يوسف: 72.

(311) الزاهر في معاني كلمات الناس (130/2).

(312) الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (480/10).

(313) انظر مثلاً: نصب الراية (58/4)، وأسنى المطالب في شرح روض الطالب (235/2)، والبحر الرائق شرح كنز الدقائق ومنحة الخالق وتكملة الطوري (225/6)، والغرر البهية في شرح البهجة الوردية (150/3)، وحاشية الجمل على شرح المنهج = فتوحات الوهاب بتوضيح شرح منهج الطلاب (378/3)، وشرح القسطلاني = إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري (146/4).

(314) انظر: شرح القسطلاني = إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري (146/4).

(315) أسنى المطالب في شرح روض الطالب (235/2).

(316) يوسف: 72.

(317) غريب الحديث لابن قتيبة (119/1-200). وانظر أيضًا في تعريفها: النهاية في غريب الحديث والأثر (79/3)، والتعريفات (ص: 218).

(318) انظر: طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية (ص: 148).

(319) انظر: الروضة الندية شرح الدرر البهية (141/2).

(320) طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية (ص: 148).

(321) انظر: غريب الحديث للقاسم بن سلام (151/4).

(322) انظر: غريب الحديث لابن قتيبة (670/3).

(323) انظر: تهذيب اللغة (268/8).

(324) انظر: المخصص (441/3).

(325) انظر: الفائق في غريب الحديث (187/3).

(326) انظر: النهاية في غريب الحديث والأثر (41/4).

(327) تهذيب اللغة (268/8).

(328) المخصص (441/3).

(329) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (793/6)، ولسان العرب (133/5).

(330) انظر: الاستذكار (563/7).

(331) انظر: لسان العرب (134/5).

(332) انظر: البناية شرح الهداية (17/7).

(333) انظر: تهذيب اللغة (102/10)، وغريب الحديث للقاسم بن سلام (287/1)، والاستذكار (563/7)، والبناية شرح الهداية (17/7).

(334) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (793/6).

(335) انظر: لسان العرب (133/5 ـ 134).

(336) انظر: تاج العروس (19/14).

(337) انظر الحديث في: سنن أبي داود باب ما لا قطع فيه 136/4، وسنن الترمذي باب ما جاء لا قطع في ثمر ولا كثر 52/4، والسنن الصغرى للنسائي باب ما لا قطع فيه 8/86، وتهذيب اللغة (102/10)، والمحكم والمحيط الأعظم (793/6)، وغريب الحديث للقاسم بن سلام (287/1)، ولسان العرب (134/5).

(338) تاج العروس (19/14).

(339) غريب الحديث للقاسم بن سلام (287/1).

(340) المحكم والمحيط الأعظم (793/6).

(341) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (793/6)، ولسان العرب (134/5).

(342) انظر: مشارق الأنوار على صحاح الآثار (245/1).

(343) انظر: لسان العرب (234/14).

(344) انظر: تاج العروس (268/37).

(345) المحكم والمحيط الأعظم (265/5)، وانظر نص هذا الكلام أيضًا في لسان العرب (234/14).

(346) تاج العروس (268/37).

(347) مشارق الأنوار على صحاح الآثار (245/1).

(348) انظر مثلاً: النهاية في غريب الحديث والأثر (57/2)، وفيض القدير (271/5).

(349) انظر مثلاً: أحكام القرآن للجصاص (69/4).

(350) انظر مثلاً: العين (314/4)، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (2330/6)، والفائق في غريب الحديث (294/1)، ومعرفة السنن والآثار (116/10)، ومختار الصحاح (94/1).

(351) طه: 15.

(352) مسند الشافعي – ترتيب السندي (88/2)، وانظر معنى هذا الكلام في: المحكم والمحيط الأعظم (265/5).

(353) غريب الحديث للقاسم بن سلام (59/1)، وانظره بهذا المعنى أيضًا في: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (2330/6)، ومختار الصحاح (94/1).

(354) انظر: تاج العروس (568/37)، وفيض القدير (271/5).

(355) انظر: كتاب فيه لغات القرآن للفراء (ص: 58)، والمحكم والمحيط الأعظم (265/5).

(356) مشارق الأنوار على صحاح الآثار (245/1).

(357) انظر: أحكام القرآن للجصاص (69/4)، والسنن الكبرى للبيهقي (469/8).

(358) النهاية في غريب الحديث والأثر (57/2).

(359) انظر: البلغة إلى أصول اللغة ص 35.

(360) المغرب في ترتيب المعرب (ص: 20).

(361) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (130/4).

(362) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (129/4). انظر قول جابر رضي الله عنه في: الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (166/4)، والسنن الصغير للبيهقي (229/4)، والسنن الكبرى للنسائي (57/5)، ومصنف عبد الرزاق الصنعاني (288/7).

(363) انظر: بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع (183/4)، وتحفة المحتاج في شرح المنهاج وحواشي الشرواني والعبادي (214/4)، والشرح الكبير على متن المقنع (67/4).

(364) الشرح الكبير على متن المقنع (67/4).

(365) انظر: التنبيه في الفقه الشافعي (ص: 122).

(366) انظر:لسان العرب (45/1)، وتاج العروس (175/1).

(367) انظر: لسان العرب (48/1)، وتاج العروس (175/1).

(368) انظر:غريب الحديث للخطابي (547/1).

(369) الفائق في غريب الحديث والأثر (227/3).

(370) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (180/5)، ومجمل اللغة لابن فارس (705/1)، ولسان العرب (26/4)، والقاموس المحيط (344/1)، وكتاب الأفعال (40/1).

(371) مجالس ثعلب 76/1.

(372) فتح الباري لابن حجر (4/110).

(373) انظر: مجمل اللغة لابن فارس (1/310)، ومقاييس اللغة (2/239).

(374) انظر: تفسير غريب ما في الصحيحين البخاري ومسلم (1/254)، وغريب الحديث لابن الجوزي (1/32)، والنهاية في غريب الحديث والأثر (1/57).

(375) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (5/180).

(376) انظر: مقاييس اللغة (2/239)، ومجمل اللغة (1/310).

(377) البقرة: 144.

(378) الناسخ والمنسوخ للمقري (ص: 35-36).

(379) معاني القرآن وإعرابه للزجاج (1/222).

(380) تفسير الطبري = جامع البيان (3/175).

(381) تفسير القرآن العظيم لابن أبي حاتم (1/248).

(382) تفسير القرآن العظيم لابن أبي حاتم (1/254).

(383) تفسير القرآن العظيم لابن أبي حاتم (1/254).

(384) انظر: تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (4/97).

(385) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (4/97).

(386) تفسير الرازي = مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير (4/97).

(387) انظر: العين (6/233)، وجمهرة اللغة (2/725-726)، والزاهر في غريب ألفاظ الشافعي (ص: 58)، وتهذيب اللغة (11/210)، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (2/795-796)، ومجمل اللغة لابن فارس (ص: 503)، والمحكم والمحيط الأعظم (8/12-13)، ومختار الصحاح (ص: 165)، والقاموس المحيط (ص: 415).

(388) العين (6/233).

(389) انظر: العين (5/188)، وجمهرة اللغة (2/896)، ومعجم ديوان الأدب (3/329)، وتهذيب اللغة (9/177)، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (4/1510)، ومجمل اللغة لابن فارس (1/541)، والمحكم والمحيط الأعظم (6/486)، ولسان العرب (10/208).

(390) انظر: تهذيب اللغة (9/177)، ولسان العرب (10/208).

(391) انظر: الجيم (2/186)، والجراثيم (1/298)، ومجمل اللغة لابن فارس (1/547).

(392) انظر: الغريب المصنف (2/421)، وتهذيب اللغة (9/177)، والمخصص (3/271).

(393) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (486/6)، ولسان العرب (208/10).

(394) انظر: ذكر هذه المعاني كلها القاموس المحيط 902، وتاج العروس (26/44-45).

(395) انظر: لسان العرب (208/10).

(396) تاج العروس (44/26).

(397) انظر: الجيم (182/2).

(398) انظر: الشوارد = ما تفرد به بعض أئمة اللغة (145).

(399) انظر: تاج العروس (45/26).

(400) الجيم (182/2).

(401) تاج العروس (45/26).

(402) انظر: جمهرة اللغة (896/2).

(403) انظر: جمهرة اللغة (1325/3).

(404) انظر: تهذيب اللغة (177/9).

(405) انظر: لسان العرب (208/10).

(406) انظر: تاج العروس (45/26).

(407) انظر: تصحيح التصحيف وتحرير التحريف (299).

(408) الأنساب للسمعاني (12/5). وانظر: اللباب في تهذيب الأنساب (141/3).

(409) انظر: المحكم والمحيط الأعظم (581/7)، والخصائص (219/3)، والقاموس المحيط (ص: 605)، ولسان العرب (401/13)، وتاج العروس (374/17).

(410) القاموس المحيط (ص: 605).

(411) القاموس المحيط (ص: 1233).

(412) تاج العروس (274/17).

(413) انظر: تهذيب اللغة (109/8).

(414) المحكم والمحيط الأعظم (495/5).

(415) (345/2).

(416) المجموع المغيث في غريبي القرآن والحديث (54/2).

(417) انظر الحديث في :المذكر والمؤنث لأبي بكر الأنباري (61/1)، وغريب الحديث للقاسم بن سلام (332/1)، وأساس البلاغة (288/2)، وشمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (6680/10).

(418) المنجد في اللغة (ص: 87)

الفعل الأجوف من حيث التأصيل والتغيرات الصوتية في ضوء المنهجين: الوصفي والمقارن

علي سليمان الجوابرة(*)

مقدمـــة:

بات من الواضح أن مجال الكلمة يعد إحدى مجالات وصف اللغة وتقعيدها، وصولا للكشف عن القوانين الصوتية التي تتحكم في الأبنية وتشكلها، من هنا نجد أن القدماء والمحدثين أولوها اهتمامهم، فدرسوا بناءها ،كما عالجوا جانبا كبيرا من ضوابط تشكيلها والقوانين الصوتية المؤثرة في بنائها ،بل إنهم درسوا مظهرا كالفعل المعتل وخصوصا الأجوف، وتأثير القوانين الصوتية في بنائه والوقوف على الصيغتين الأصلية والمنجزة، والربط بينهما للوصول إلى القوانين الصوتية.

ولعل من المفيد أن نذكر أن من الموضوعات اللغوية التي درست بمنهجين مختلفين، هما الوصفي والمقارن: مسألة أصل بنية الفعل الأجوف الثلاثية، والتطور في بنيته والتفسيرات الصوتية له، إذ تعددت الآراء حوله بسبب اختلاف المناهج اللغوية التي درسته، واختلاف العلماء في طريقة التناول، ووجدنا تعاقب النظر في الفعل الأجوف، فتفحصه القدماء والمحدثون ،وإذا كانت جهود القدماء تتمثل في وصف

(*) أستاذ مساعد في الدراسات اللغوية - جامعة طيبة (المدينة المنورة) السعودية.

بنية الأجوف، وتفسير تغيراته الصوتية وسجلوا من خلالهما ملاحظات مفيدة تفاوتت قيمتها، كل ذلك في ضوء المنهج الوصفي التفسيري في تناول الظاهرة ،فإن المحدثين قدموا محاولات نرى أنها متممة لجهود السابقين، وإن اختلفت في المنهج ،فبعضهم تناوله في ضوء المنهج التوليدي التحويلي، وهذا أدرجناه ضمن المنهج الوصفي ،وهناك من المحدثين من تبنى - في طرح ما يراه - منهج المقارنة في ضوء اللغات السامية التي تعتمد على الأصل التاريخي، حيث يرجعون البنية إليه «ولئن كانت هذه المحاولات متغايرة في وسائلها المنهجية ،وأصولها النظرية فإن أصحابها يلتقون على أن العربية بحاجة إلى وصف جديد يعيد صياغتها، وذلك من خلال ما تبنوا من مناهج وأنظار وفرضيات مختلفة، واكبت المد اللساني الحديث...إن الوصول إلى وصف للعربية يحقق الأصالة والمعاصرة يجب أن ينطلق من خلال المشترك بين مقولات القديم ومعطيات الحديث ،إذ إن لكل لغة منطقها وخصائصها ولكل نظر ظروفه وغايته ومنهجه»[1].

في البداية نذكر أنه أضحى معروفا أن الفعل الذي اعتلت عينه يسمى الأجوف ،أي ما كانت عينه حرف علة ،وذلك مثل :قال وباع وخاف المشتملة على ما يعرف بأشباه الحركات أو أنصاف الصوامت، إذ الأصل فيها قَوَل وبَيَع وخَوِف ،وينقسم الأجوف إلى قسمين هما: الأجوف الواوي والأجوف اليائي[2].

ويظهر جليا أن الفعل الأجوف كما هو في بنيته السطحية يتكون من فتحة طويلة بعد فاء الفعل ،أما في تصريفاته فهناك بنية مختلفة إلى حد ما عما هي عليه في الماضي تظهر على حقيقتها في المضارع، نحو: يَقْوُل ويَبِيع ، أو المصدر القَوْل والبَيْع ،وهذا ما يحصل في أغلب الأحيان، وهذه النظرة لهذا الفعل مختلفة تفحصها القدماء، وكان لهم تحليل يتناسب مع منهجهم الذي ارتضوه ،ثم أعاد النظر فيها

المعاصرون سواء على صعيد الوقوف على مناهج القدماء في ذلك، أو تبنيهم منهجا مختلفا عن القدماء في الوصف والتفسير.

ولعل البنية السطحية للفعل الأجوف لا تسير على نسق واحد في الماضي من جهة، والمضارع والمصادر وما تبقى تصريفاته من جهة أخرى، فهناك بنية مختلفة إلى حد ما عما هي عليه في الماضي ، تظهر على حقيقتها في المضارع، نحو: يَقُول ويَبِيع أو المصدر: القوْل والبيْع، وهذا يقودنا إلى مبدأ الأصل ،وهو من أبرز مبادئ النظرية في علم الصرف في العربية، ومن هنا كان القدماء يحددون لكل صيغة أصلا حرصا على شمولية النظام ،ومعناه أن هنالك أصلا ثابتا ترجع إليه كل الصيغ المتشابهة، وإلا افترضوا أصولا قد لا تكون استعملت حقا في أي مرحلة من تاريخ اللغة، فعندهم أنّ: قالَ أصلها (قَوَلَ) وأن باع أصلها (بَيَعَ)، كل ذلك لا لشيء إلا أنه يمثل طورا ضروريا لتفسير الصيغة وتغيرها ومنطلقا للوصف والتحليل «والأصل في أذهان النحاة العرب قديما بنية مجردة تجريدا كاملا ،وليست حالات واقعة مشهودة خاصة في الفعل الثلاثي من غير الصحيح أو السالم، إذ إنه لما كانت بعض الصيغ في الفعل أشكالا غامضة مبهمة تعرقل الشمول في صياغة القواعد اضطر النحاة إلى معالجتها بضروب من القياس النحوي تعتمد إرجاع هذه الأشكال إلى أصل، وليس هذا الأصل عندهم من المظاهر الآنية للغة ولا هو من المظاهر التاريخية للتطور اللغوي، ولكنه بنية تتميز بأنها أكثر وضوحا وأكثر تداولا»(3).

لكل هذا وذاك كانت دراسة الفعل الأجوف موضعا مهما للكشف عن المقاربات الصوتية والصرفية لمسألة التأصيل والتغيرات الصوتية للفعل الأجوف عند العلماء قديما وحديثا في ضوء المنهجي الوصفي والمقارن، وفي تصورنا سبب دخول المنهج المقارن بقوة في الدراسة اللغوية يعود إلى جدوى المنهج المقارن في تفسير الكثير من الظواهر

اللغوية، بعدما توسعت الدراسة السامية المقارنة للعربية وأخواتها، ولا يعني ذلك أن المنهج الوصفي لا جدوى منه، لأنه حتى المنهج المقارن يحتاج إلى المنهج الوصف في وصف وتفسير الظواهر اللغوية ، ولا يعني كذلك أن اللغة استنفدت الوصف التقليدي لتفسير الظواهر.

وبحث العلماء في التغيرات التي تعتري بنية الأجوف عبر مسيرتها في الاستعمال اللغوي، كما بحثوا مظاهر هذا التغيير وأسبابه ونتائجه، لأن كل ذلك يضيء جانبا من التأصيل للبنية ويدعم وجهة نظرهم المتبناة، من هنا جاء تعدد مناهج المعالجة التحليلية للفعل الأجوف، وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن منهجين، هما :

1 - الدراسة الوصفية: وتعني وصف حالة أو بنية اللغة في فترة معينة.

2 - الدراسة المقارنة: وتعني وصف بنية اللغة في ضوء الفصيلة اللغوية الواحدة أي عبر زمنها

أولا : المنهج الوصفي:

هو المنهج الذي يصف اللغة ويفحص ظواهرها ومظاهرها المختلفة :الصوتية والصرفية والتركيبية في فترة تاريخية معينة «ويكتفي بوصف أية لغة من اللغات عند شعب من الشعوب، أو لهجة من اللهجات في وقت معين، أي: أنه يبحث اللغة بحثًا عرضيًا لا طوليًّا، ويصف ما فيها من ظواهر لغوية مختلفة، ويسجل الواقع اللغوي تسجيلا أمينا»(4) ولا يتخطى مرحلة الوصف، والأطالس اللغوية مثال من أمثلة تطبيق هذا المنهج الوصفي على اللغات واللهجات ،فهي لا تعرض علينا سوى الواقع اللغوي مصنفًا، دون تدخل من الباحث بتفسير ظاهرة، أو تعليل لاتجاه لغوي، هنا أو هناك .

ويفرق اللغويون بين نوعين من المنهج الوصفي:

أولهما: المنهج الوصفي التقريري : وهو الذي يقف عند حدود الوصف والتصنيف، ولا يتدخل بتفسير ظاهرة أو تعليلها.

وثانيهما: المنهج الوصفي التفسيري: وهو الذي يتخطى فيه الباحث الوصف إلى تفسير الظواهر اللغوية، وشرحها بذكر عللها وأسبابها[5].

ويظهر المنهج الوصفي جليا هنا ممثلا بالقدماء، ومن سار على منهجهم من المحدثين، ففي الفعل الأجوف في ضوء هذا المنهج يرى القدماء: أن الواو والياء قلبتا إلى ألف لوقوعهما بين حركتين[6] ويلاحظ هنا أن القدماء في وصفهم لما حدث اعتمدوا على السياق الصوتي للبنية، أو موقعية الصوت بقولهم: «تحركت الواو أو الياء وانفتح ما قبلها، فقلبت كل منهما ألفا»[7].

ولو اكتفى القدماء بهذا الوصف لكان منهجا وصفيا تقريريا – وهو يمثل البداية لكنه لا يكفي – وكان لا بد من سبر الظاهرة اللغوية للوصول إلى جوهرها، من هنا أخذوا بالتعليل والتفسير ،فجاء حديثهم عن سبب القلب المتمثل بالتعليل الصوتي «فلما اجتمعت ثلاثة أشياء متجانسة، وهي الفتحة، والواو أو الياء، وحركة الواو والياء، كره اجتماع ثلاثة أشياء متقاربة، فهربوا من الواو والياء إلى لفظ تؤمن فيه الحركة، وهو الألف، وسوغها أيضا انفتاح ما قبلها، فهذا هو العلة في قلب الواو والياء»[8] أو بعبارة أخرى – وهو ما ذكره بعض النحويين – بأن صيغة فَعَلَ من الواو أو الياء صيغة ثقيلة بسبب اجتماع فتحة الفاء وفتحة العين بعد عين تكون واوا أو ياء مما يجعل جوف الفعل ضعيفا، وهي أصوات تتميز بانفتاحها الشديد «لما استثقلوا الحركة في الياء والواو وهم يقدّرون بحركتهما وانفتاح ما قبلهما على حرف أخف لا يتأتى حركته قلبوها إليه، وهو الألف لأنه أخف»[9] والصوت الأخف الذي يذهب الثقل هو الألف، لأنه «أصل المد وأقواه وأعلاه وأنعمه وأنداه، وإنما الياء والواو في ذلك محمولان عليها وملحقان في الحكم بها»[10] واضح أن الذي يتحكم في الظاهرة عند القدماء هنا هو طلب الخفة، فالألف أخف من الواو والياء.

وعلى كل حال هذه بعض القواعد التي تمثل النظام الخاص بالفعل الأجوف (تشكل نواة للنظام)، ولا يعني ذلك أن القواعد متناسقة أو تامة هنا، فهو مجرد طرح عام لبنية الفعل الأجوف ،وهذا التعليل من اليسير بمكان قبوله في تحليل مثل هذه الأفعال: قال وباع، ولكنه تعليل يضعف إذا عد نظاما لغويا شاملا - وهو ما سعى له القدماء - فسرعان ما يتعطل النظام ،وتتوقف قواعده الخاصة عندما أخذ النحاة يواجهون من الأسماء والأفعال ما تحقق فيه الشرط السابق ولم تقلبا، ولذلك نجدهم يتتبعون مواقعها في اللغة، وقد خلصوا إلى عشرة قيود حتى تنتظم المسألة كلها[11]. فالأمثلة الخارج عن هذا الإطار كثيرة خاصة في الصيغ الفعلية، ولعل الاستراباذي قد تنبه إلى ذلك ،فذكر أن هذا التعليل «ليس في غاية المتانة.... والواو والياء إذا انفتح ما قبلها خف ثقلها وإن كانتا أيضا متحركتين»[12] وأرجع الظاهرة إلى أن القلب هو طلبٌ للخفة لما هو أخف وهو الألف، والقدماء يهدفون من كل ذلك للوصول إلى القاعدة وشرحها وخطوات الإعلال فيها.

ومما يؤخذ على هذا التوجه أن كثيرا من الأمثلة لم يطرد فيها هذا القانون الصوتي ذلك الاطراد القوي، مما يجعلنا نتحفظ بعض التحفظ في التفسير الصوتي في ضوء هذا التوجه، ومن أجل ذلك احترز كانتينو في تطبيق هذا القانون (سقوط شبه الحركة لوقوعها بين حركتين قصيرتين) وذهب إلى أنه قد يتعارض مع القياس الصرفي العربي[13].

ويمكن أن نسجل هنا أن قراءة النصوص الواردة عند ابن جني تظهر التحول الصوتي في بنية الأجوف في صورتين، وهو ما أشار إليه حسام النعيمي[14]:

الأولى: ترينا سكون الواو أو الياء أولا، ثم انقلابهما ألفين «اعتلت العينات لتحركهن وانفتاح ما قبلهن ،فسلبن ما فيهن من الحركات

هربا من جمع المتجانسات، فقلبن ألفات لتحركهن في الأصل، وانفتاح ماقبلهن الآن»[15] ويقول أيضا: «إلا أنك لم تقلب واحدا من الحرفين (الواو أو الياء) في :قَوَم و بَيَع إلا بعد أن أسكنته استثقالا لحركته فصار إلى قَوْم وبَيْع»[16] ولعل الذي حمله على القول بالإسكان قبل القلب ماذكره من أن الحركة في الحرف المتحرك تقويه، والسكون يضعفه[17]، أو لأنه لم يجد أثرا للفتحة بعد القلب، لاسيما والألف لايأتي بعدها حركة، ولا تتحرك لأن الحركة تخرجها عن المدية «والألف لا تكون إلا ساكنة» ومعنى ذلك أن صيغة مثل «قَوَلَ» يفترض فيها وجود فتحة العين، ثم حذفها ليتيسر تحولها إلى قال «وفي هذا التحليل إمارة على صرامة النحاة القدامى في تطبيق قواعدهم، وعدم التجائهم إلى البساطة المغرية... وعلامة على أن تسلسل القواعد لا يعوق تآلفها في مراحلها؛ لأنها من القواعد التي تعتبر السالف والخالف، و«تنظر إلى الخلف وإلى الإمام»حسب عبارة الغربيين»[18].

الثانية: ترينا انقلاب الواو أو الياء ألفا من غير أن يمر بالمرحلة الثانية، وهي مرحلة الإسكان، ويبدو أنه وجد الجواب عن قوة الحرف بالحركة حيث اكتفى في سبب القلب بكراهة اجتماع ثلاثة أشياء متقاربة، فتحولوا «من الواو والياء إلى لفظ تؤمن فيه الحركة، وهو الألف وسوغها أيضا انفتاح ما قبلها، فهذا هو العلة في قلب الواو والياء في نحو: قام وباع، لا ما ادعاه السائل من أن الفتحة قويت على قلب الحرف المتحرك»[19].

ولا يكاد يخرج تفسير القدماء في هذه المسألة عن هذه الدائرة، ومن هنا كان رأي ابن جني يمثل أصدق تمثيل لآراء القدماء في المسألة، وكذلك لصور التحول في ضوء تحديد القدماء لصورة الأصل المفترض أو المقدر - بغض النظر عن اعتباره أصلا تاريخيا أم لا من وجهة

نظرهم - وهم في تقديرهم هذا يبنونه في ضوء تصريفات الأفعال ،ثم مقارنة بما آلت إليه الصيغة من وضع يحدده المنطوق ،فالقدماء تنبهوا إلى أن الأصل يفترض «قَوَل» و«بَيَع»، وهذا يشير لحرصهم على المحافظة على النظام الصوتي الثلاثي للكلمة، كما راعوا الشبه بين المعتل والصحيح، أو قضية الأصل والفرع، لذا حرصوا على تحريك الواو والياء، لأنه يقويها ويقربها من الصحيح حتى إذا جرى الاعتلال كان لابد من إضعافها بالتسكين ليتم الإعلال، وبالتالي إذا حدثت المقارنة بين هذه الصيغة وما آلت إليه في الاستعمال حكم بأن وزنها «فال» ؛ مما يفسر ما نقل عن الإستراباذي في الشافية رأيا لعبدالقاهر: «بأن قال بوزن فال»(20) وإن كان يقصد أن الميزان على البدل.

وفي هذا دلالة على استشعار عبدالقاهر الوزن الصوتي، لكن تمسكه بقضية الأصل والفرع ألزمه القول بالوزن الصوتي أنه على البدل، وأيا كان الأمر، فهذا ملمح ذكي، وتوجيه دقيق، توصّل إليه عبدالقاهر وقرّره، وقد سُجّل له السبق فيه(21)، ولكن المحدثين سجّلوا مخالفة له، على أنه لا بدل فيها، ولكنه في الواقع سقوط عينها أصلا فيجب أن توزن على ما تبقى من عناصرها(22)، وهو ما سيتضح في دراستنا لاحقا.

من هنا يمكن القول: إنه «قد وضع العلماء العرب القدامى من خلال استقصاء الاستعمال اللغوي العربي بمختلف مستوياته بعض المراحل التي افترضوا أن الفعل الأجوف قد مر بها ،فهم يعتقدون أن الفعل كان في أصل استعماله صحيحا مكونا من صوتين صحيحين يتوسطهما شبه حركة (semi-vowel) وشبه الحركة هذه قد تكون واوا مثل: (قَوَل) أو ياء مثل: (بَيَع) تجاور هذين المكونين الصوتيين مع الحركات المختلفة أدى إلى تكون أوضاع صوتية يطلق عليها بعض الباحثين مصطلح الحركات المزدوجة، وهي من الأوضاع التي تكرها اللغة في الغالب، وترفض

بعضها في أحيان أخرى، فهي والحالة هذه مدعاة للتغير والتبدل، وهذه المرحلة التي كان الفعل الأجوف فيها يشتمل على شبه الحركة تسمى مرحلة الصحة، وقد انتهت هذه المرحلة من أغلب الأفعال التي يمكن تسجيلها على الفعل الأجوف في اللغة العربية، غير أن هذا الانتهاء لم يكن نهائيا، بل احتفظت اللغة ببعض الأنماط الاستعمالية التي ظلت محتفظة بالصور الأصلية، وخصوصا تلك الأفعال التي تكون عينها مكسورة مثل: عوِر وهيِف»[23].

ومن المهم الإشارة إلى صحة اتجاه القول بالأصل والفرع ،وبالتالي الافتراض أو التقدير في الوصف اللغوي إلى حد ما ،وذلك للضرورة العلمية ،لأنه منطلق للوصف والتفسير والتحليل حتى يسهل الاستدلال على وجوده ،ثم أليس كل حديث القدماء له ما يبرره من ناحية لغوية، فدارس اللغة حين ينظر إليها سرعان ما يعيدها إلى مضارعها أو إلى مصدرها ،فتتضح أن للواو أو للياء أصلا، كما نجد بعض الأفعال احتفظت بأصولها الباقية كما في حَوِر وهيِف مما يدعم توجههم ويبرر افتراضهم .

فيما تقدم نستنتج أن الدراسات اللغوية العربية في بواكيرها الأولى كانت دراسات تعتمد إلى حد كبير على بعض المفاهيم الوصفية الأساسية الحديثة لاعتمادها على الأصوات وصفاتها ،وعلى ما بينها من وجوه التجانس ،ولكن الملاحظ عليه أن هذه الدراسات بدأت تنأى عن هذا الجانب إلى جانب اعتماد معايير صارمة تأثرا بالدراسات المنطقية ،ومن ثم تحكمها بالدرس اللغوي، ومما يدل على ذلك وضعهم للشروط العشرة التي أشرنا إليها قبل قليل حتى تنتظم المسألة كلها.

ولما كانت معطيات الدرس الصوتي الحديث مختلفة ،كان لا بد من وصف وتفسير جديدين يتلاءم معها ،بعيدا إلى حد ما عن تفسير

القدماء الذي لا يعبر عن الحقيقة الصوتية، والسبب لا يحتاج إلى كثير تفصيل، لأنه لا قلب هنا لسبب بسيط أن شبه الحركة صامت والألف حركة، ولا علاقة من ناحية صوتية بين شبه الحركة والحركة، لأنه يشترط في الإبدال أو القلب التشابه الصوتي بين المبدل والمبدل منه «لا يكون الإبدال إبدالا حقا إلا إذا كان بين البدل والمبدل منه علاقة صوتية، كقرب المخرج، أو الاشتراك في بعض الصفات الصوتية كالجهر والهمس والشدة والرخاوة»[24].

والذي لا يمكن قبوله كذلك هو أن الواو أو الياء قلبتا ألفا كما يرى القدماء دون أي ذكر للفتحة التي كانت بعدها، باستثناء ما نجده عند ابن جني في إحدى صورتيه، بأنه حدث التسكين ثم القلب، فنحن لدينا ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة هي (ba:ya:<a) فإذا أبدلنا الياء ألفا فأين فتحة الياء؟ من هنا جاءت اتجاهات في وصف البنية وفقا لهذه المعطيات انعكست على تفسير المحدثين، وإن كانوا قد استلهموا تصور القدماء في منطلقهم لصورة البنية الأصلية للأجوف، ثم حديثهم عن التحول الصوتي للبنية، وما يطرأ على الأجوف من تغير في بنيته الأصلية عما عليه في البنية المنطوقة أو المستعملة، مما جعلهم يلتقون والقدماء في بعض جوانب التحليل ويقوم تفسيرهم على فكرة حذف صوت العلة وهما الواو والياء بدلا من قلبهما، وهم في ذلك يقررون ثم يفسرون ويحللون في ضوء معطيات علم الأصوات الحديث، ولذا جاءت الجهود على مستويين:

أولا: العرب المحدثون:

ومما لاشك فيه أن هناك تطورا في الدراسات الحديثة انعكس على وصف العربية ونظامها الصرفي، ويعود في جزء كبير منه إلى توصيف الباحثين[25] لما يسمى أنصاف الحروف أو أنصاف الحركات

توصيفا دقيقا مختلفا إلى حد ما عما هو عليه عند القدماء ،وإفرادها في الدراسة بحديث مستقل، والخلوص إلى قواعد صوتية تتعلق بها، بالإضافة لجانب تطبيق علم وظائف الأصوات «الفنولوجيا» على النظام الصرفي العربي، ومنها نظام الفعل في العربية، لذلك جاءت بعض القواعد تتسم بالترتيب والانتظام تعلل كثيرا من الظواهر اللغوية لبنية الفعل المعتل عامة والأجوف خاصة، وهي في النهاية تحتاج إلى دراسة أوسع وأكثر تنظيما وترتيبا.

وللعرب المحدثين طريقتان في تفسير ما حدث ،ويمكن القول بشكل عام أن المحدثين يلتقي جميعهم عند نقطة سقوط الواو أو الياء ،وإن ذهب فريق منهم إلى إطالة الصامت السابق بعد الحذف ،وهي الفتحة القصيرة فصارت ألفا ،وفريق آخر ذهب إلى التقاء الحركتين بعد سقوط الواو أو الياء فصارتا ألفا، لأنه لا قلب هنا لسبب بسيط أن شبه الحركة صامت والألف حركة، ولا علاقة من ناحية صوتية بين شبه الحركة والحركة كما ذكرنا سابقا.

الطريقة الأولى: سقوط الواو والياء شبهي الحركة - وهما يمثلان قاعدة المقطع - لوقوعهما بين حركتين متماثلتين، وينتج عن اتحاد الحركتين فتحة طويلة يرمز لها في الكتابة بالألف، وعلى كل حال فإنه من طبيعة أشباه الحركات أنها تضعف إذا وقعت بين حركتين ،وقد أشار إلى ذلك هنري فلش «نلاحظ ضعف الواو والياء حين تكون إحداهما بين مصوتين، إذ إنهما ينحوان نحو الاختفاء .... اجتمع مصوتان قصيران تحولا إلى صوت طويل»[26] وبهذا تكون الألف في قال وباع ناتجة عن الفتحتين المتواليتين بعد سقوط الواو أو الياء في قَوَل وبَيَع، وليست منقلبة كما يرى القدماء عن الواو والياء في هاتين الكلمتين[27]، أي فتمت التقاء الحركتين للحفاظ على الصيغة وبناء الكلمة على النحو الآتي:

qawal ← qa*al ← qaal

baya>a ← ba*a>a ← baa>a

وأبرز من يمثله هذا التوجه: داود عبده[28] والطيب البكوش[29] وصلاح الدين حسنين[30] ومن المستشرقين بروكلمان إذ يرجعه إلى السامية[31] وهنري فلش[32].

الثانية: حذف القاعدة مع النواة أي أنّ المزدوج (wa) في (qawal) و(ya) في (baya>a) سقط كاملا لصعوبة نطقه إلى حد ما ،ثم طولت الحركة السابقة والتطورات الصوتية واضحة هنا، فيمثلها تحول الأجوف في البنية المقطعية - عن طريق التخلص من شبه الحركة والحركة - إلى مقطعين الأول منهما طويل مفتوح، والثاني مقطع قصير مفتوح بعدما كانت ثلاثية، وواضح كذلك أن الصيغة الجديدة قدمت بأقل جهد عضلي، أي فتمت الإطالة التعويضية على النحو الآتي:

qawal ← qa*al ← qaal

baya>a ← ba*a>a ← baa>a

وأبرز من يمثل هذا الاتجاه عبد الصبور شاهين ،إذ يورد تفسيرا يجعل مدار الإعلال فيه كما هو في بعض الدراسات الحديثة قائما على التعامل مع الحركات، ذلك أن اللغة تميل دائما إلى جعل الحركة الثلاثية ثنائية أو أحادية، والحركة الثنائية أحادية، فما الإعلال في أمثال هذه الكلمات - عندهم - إلا تحول حركات ثلاثية مزدوجة إلى حركة واحدة طويلة؛ هروبا من ثلاثية الحركة، ويأخذ في تفصيل تكون الواو أو الياء، فيرى أنه: «من المؤكد أن موقع العين في هذه الكلمات هو موقع واو أو ياء، نتجت كل منهما من توالي الحركات المتخالفة، واليك الأمثلة بالكتابة الصوتية:

(qa-u-ala) (ba-i-a<a) (ha-u-ifa) فإذا حدث انزلاق من الفتحة الأولى في كل مثال إلى الحركة التالية لها نتجت الواو أو الياء

التي هي عين الكلمة في الأصل... ولكن لنعد إلى خصائص المقطع العربي، ولنذكر أن هذا المقطع لا يمكن أن يتكون من حركات فقط، وهو ما أكدناه من قبل، فإذا أجرينا تقسيما مقطعيا لهذه الكلمات كان على النحو التالي لثلاثة نماذج:

(qa-ua-la) = (fa-<a-la)،(ba-ia-<a)=(fa-<a-la)،(ha-ui-fa) =(fa-<a-la)

فالمقطع الأوسط فيها جميعا مكون من حركات مزدوجة وهو أمر ترفضه اللغة، ولذلك كان الحل هو إسقاط العنصر الذي يسبب الازدواج»[33] ويختم بالقول: «سقط الازدواج نتيجة الصعوبة المقطعية ،فطال المقطع قبلها على سبيل التعويض، وبذلك نخرج بنتيجة في غاية الأهمية هي أنّ الأفعال ثلاثية الأصل ثنائية المنطوق»[34]».

ويمكن تقديم ما ذهب إليه شاهين على مرحلتين:

الأولى: يمكن أن نطلق عليها أصل الأصل، حيث توالت حركة ثلاثية متخالفة، فحدث انزلاق من الفتحة الأولى إلى الحركة التالية، فنشأ عن اتصال أجزائها (الواو أو الياء)، وهي مرحلة للتفسير والافتراض للتعرف على البنية الأصلية.

(qa-ua-la): أصل الأصل ← (qa-wa-la) : الأصل

الثانية :سقط الازدواج (ua)نتيجة الصعوبة المقطعية، فطال المقطع قبلها على سبيل التعويض:

(qaala) ← (qa-ua-la) وهي تمثل المرحلة المنطوقة أو المستعملة.

ومن أصحاب هذا التوجه جواد الدخيّل، إذ ذهب إلى أنّ الألف المنقلبة ناتجة عن حذف العلة ومطل الحركة السابقة، أي أنها فتحة ممطولة لتعويض محذوف، وكذلك أبو نواس الشمسان «أن هذا على الحذف والمطل تعويضًا، والحذف هنا حذف مقطعيّ ؛ فالعلة وحركتها حذفتا، هكذا:

ب ـَ ي ـَ ع ـَ ← ب ـَ Ø ع ـَ ← ب ـَ ـَ ع ـَ = باع»[35]

وتهدف اللغة من وراء الإطالة التخفيف على الجهاز النطقي، فعملية الاستبدال أو التعويض هو تصحيح لبنية الكلمة بعدما تخلصت اللغة من سياقات لغوية مرفوضة إلى حد ما، أو على الأقل غير مرغوبة، فلابد على الأغلب أنّ يتبع عملية الاستعاضة ما هو أخف منها نطقيا، ولا يحمل الجهاز النطقي توترا أو ثقلا صوتيا، فوقع البديل اللغوي على الأصوات الطويلة حروف العلة واللين ،وربما كان ابن سيدة في الحديث عن هذا الجانب أكثر: «إنَّ حروف العلة أحقّ بالإبدال من كل ما عداها من الحروف لاجتماع ثلاثة أشياء: طلب الخفة، والكثرة، والمناسبة بين بعضها وبعض من جهة ما فيها من المد واللين، ومن جِهة ما يمكن بها في الشعر والتَّلحين، ومن جِهة اتِّساع مخرجها على اشتِراكها في ذلك أجْمع، وكلّ واحد من المعاني الثَّلاثة يطالب بجواز الإبدال، وأمَّا طلب الخفَّة، فإنَّه إذا كان قلِب الواو إلى الياء في «ميقات« أخفّ من الأصْل الَّذي هو «مِوْقات»، فهو أوْلى منه ؛ فالخفَّة تطالب به، وأمَّا الكثرة فإنَّ ما كَثُر في الكلام أحقُّ بالتَّخفيف، ولها كثرة ليستِ لغيرها من الحروف؛ لأنَّه لا يخلو كلمة منهنَّ أو من بعضهن؛ إذ لو أُشبعت الضمة لصارت واوًا، ولو أشبعت الفتحة لصارت ألفًا، ولو أشبعت الكسرة لصارت ياءً، فالكثرة تطالب التخفيف على ما بيَّنَّا»[36].

ثانياً: المستشرقون (النموذج التوليدي التحويلي (Transformational-Generative Grammar):

بشكل عام تقوم فكرة النموذج التوليدي التحويلي على مبدأ الرّبط بين البنية التحتيّة والصّورة اللّفظية المنطوقة ،ودور اللّساني هو اكتشاف هذا المبدأ ،وإقامة القواعدِ من خلال عمليات الربط بين البنيتين التّحتية واللّفظية ،ويقوم العمل في الصّواتة التوليدية على

مبدأ التّعميم ،وهيمنة القواعد، فأفضل القواعد هي أعمّها، أي أفضلها التي تنطبق على أكبر عدد من الصيغ، وعندما تسود القواعد ينتشر القياس، ويقلّ الشّذوذ، كما يرى المنهج التوليدي التحويلي أن قضيّة الأصلية والفرعيّة قضية أساسيّة في فهم البنية العميقة وتحوّلها إلى بنية السطح(37).

وعلى كل حال فنجد هناك مقاربات متعددة لتفسير التحول في بنية الفعل الأجوف يظهر من خلالها البنية الأصلية ،وما يهمنا هنا منها المقاربة الخطية، وهي تقوم «على إيجاد مجموعة من القواعد الخطية للربط بين الصورة التحتية التي تظهر فيها العلة ،والصورة السطحية التي تحذف فيها ،ويركز بريم (Brame) (وهو من أبرز أصحابها) على فكرة حذف العلة، وهي الواو والياء أساسا بدل قلبهما.

وبريم (Brame) في ذلك «يعالج بعض المقولات النظرية مثل: الترتيب بين القواعد الصواتية ترتيباً خطيا (linear)، وكذلك تطبيق القواعد الصواتية تطبيقاً دورياً (Cyclic)، وهما مقولتان شغلتا المشتغلين بالتنظير الصواتي منذ النموذج النظري الذي أتى به تشومسكي وهاله في سنة 1968م، ومازال الانشغال بهما مستمراً إلى الآن، وقد وجد أن هناك ما يقرب من 38 قاعدة صواتية وشرطاً تحكم التركيب الصواتي للغة العربية النموذجية العصرية، وتكوّن نتيجة للتشابك فيما بينها بنية صوتية متضامنة تفسر الاطراد الموجود في اللغة»(38).

وسنقصر الحديث على نموذجين من أبرز النماذج الغربية التي درست الفعل الأجوف، وعللوا ما يطرأ عليه من تغيير في بنية الأصل وصولا إلى البنية السطحية، وهما بريم (Brame) وكولغي (Kouloughli)، وقد سعى كولغي إلى تقديم نحو بديل يفضل نحو

بريم، ويعتمد في معالجة أصوات اللين (Glide) على العودة إلى مبدأ مجانسة صوت اللين للحركة السالفة له، على خلاف بريم الذي بنى نحوه على مجانسة الحركة لصوت اللين، وعلى مجموعة من قواعد التماثل الحركي تفضي إلى قاعدة محورية في نحوه المقترح، وتتمثل في حذف صوت اللين بين حركتين قصيرتين»[39].

وما نريد أن نشير إليه أن بنية أصل الأجوف عند كليهما مختلفة، حيث انطلق بريم مما انطلق منه النحاة العرب فاعتبر الأصل «قَوَل»، وهذا مما يعزز ما ذهب إليه القدماء، بل الأحرى القول: إن ما ذهب إليه القدماء أساس لما ذهبت اليه مناهج المدرسة التوليدية التحويلية الحديثة في الوصف والتحليل، بينما انطلق كولغي من أن الأصل هو «قَوُل»، وما يهمنا من هذه القواعد ندرجه ضمن التحليل الصوتي عندهما ،ونقدم تحليل بريم أولا ،ثم كولغي مما يسهِّل المقارنة بينهما:

أولا: بريم (Brame):

بنية الأصل qawala ← (سقوط صوت العلة الواقع بين الحركتين qaala) ← (سقوط الحركة qala) ← (الاطالة[40] qaala).

ثانيا: كولغي (Kouloughli):

بنيةالأصل qawula ← (المجانسة للحركة السابقة له qawala) ← (سقوط الصامت المعتل qaala) ← (سقوط الحركة qala) ← (الاطالة[41] qaala)

ومما يلاحظ أنه لا اختلاف كبير بين التحليلين سوى في نقطة الافتراض، أما باقي المسار فهو متطابق إلى حد ما ،وهو ما أقره كولغي من أن نحوهما المقترح هو ذاته «وهذا الاختلاف ليس مهما في حد ذاته ،بل المهم هو قدرة نظام القواعد المقترح على شرح أكبر عدد ممكن من التغيرات الصوتمية في اللغة[42].

ولعلهما حينما وضعا القواعد أرادا ضبط النظام كاملا حتى ينسجم مع كل حالات الإعلال، وإذا كان بريم في منطلقه من البنية الافتراضية لا يختلف فيها عن النحاة العرب، وما حدث هو سقوط لصوت اللين (شبه الحركة) الواقع بين حركتين قصيرتين ،فإن السبب الذي حمل كولغي إلى افتراض بنية تختلف عن بنية بريم تعود إلى محاولته وضع بنية تنسجم وبنية الأجوف المتطورة مع حالات الإسناد جميعها، إذ اقترح أن تُضم بنية الأجوف الواوي بعد العين في الماضي وتكسر بنية الأجوف اليائي بعد العين في الماضي ، فمثلا الفعل «قَوُل» عند إسناده إلى ضمير المتكلم يصبح قَوُلت، فتحذف حركة الفاء لتنتقل حركة العين إلى مكانها، وعندها يلتقي ساكنان هما الواو واللام: قْوُلْت، فيحذف حرف العلة، فتصبح قُلْت؛ لأنه بكل بساطة من الصعوبة بمكان تفسير الصورة السطحية للفعل الأجوف عند بريم في ضوء المراحل -المقترحة عنده - السابقة عند اتصاله بضمائر الرفع المتحركة، فكان لا بد أن يفترض بنية تحتية تنسجم وحالات الإسناد، ولذلك عدل كولغي من البنية الافتراضية، ومكن من الوصول إلى بنية صحيحة مطابقة للإنجاز في نحو بريم على النحو الآتي:

بنية الأصل qawultu ← (مجانسة صوت العلة للحركة اللاحقة له quwultu) ← (سقوط الصامت المعتل quultu) ← (سقوط الحركة[43] qultu).

وعلى كل حال فإنه هذا التحويل والتعديل في القواعد يشير إلى أنه لا يمكن أن تضع تفسيرا، أو تقدم قواعد أو تستعمل نحوا تنتظم فيه القواعد انتظاما متسلطا وآليا ؛ لتشمل كل الصيغ وأبنية الكلمة ،وهو ما دفع كولغي للتعديل في بعض قواعده.

وربما مما يدعم وجهة نظر كولغي في الافتراض والتحليل ما نجده في التراث ، إذ نسب إلى الكسائي من أن أصل الصيغة هو فَعُل وليس فَعَل،

فقد ورد في معجم لسان العرب: «.... قال الجوهري: وأما على مذهب الكسائي فالقياس مستمر، لأنه يقول: أصل قَالَ قَوُل بضم الواو. قال ابن بري: لم يذهب الكسائي ولا غيره إلى أن أصل قال قَوُل....»[44] «ومانسب إلى الكسائي ينبه إلى هذه الحيرة إزاء هذا النوع من الفعل، ويدل على التأرجح بين التمسك بقواعد معللة في كل مراحلها وإن تضاربت مع النظام والتشبث بالنظام واتساقه وبانتظام الظواهر اللغوية»[45].

وهذه النظرة للبنية وإن كانت تتميز بالبساطة إلا أن هناك من كان له وجهة نظر أخرى، فهذا البكوش توقف عند هذه المسألة وفسرها في ضوء البنية المقطعية، فيرى أنه في البداية تسقط الواو أو الياء من «قَوَلْتُ qawal+tu» و«بَيَعْتُ baya<+tu» لوقوعها بين حركتين قصيرتين متماثلتين ثم تدغم الحركتان فتصبحان حركة طويلة: قالت qaal+tu «وباعت baa<+tu» ثم «إذا وجدت هذه الفتحة الطويلة في مقطع منغلق قصرت لنفور العربية من المقاطع المنغلقة ذات الحركة الطويلة: قَوَلْتُ.... قَالْتُ..... قَلْتُ.... ونظرا إلى أنه لا شيء يدل على ذلك على الأصل الواوي فان فتحة الفاء تقلب ضمة لأنها من جنس الواو: قُلْت، قُلْنا ...[42] وتقلب فتحة الفاء كسرة في اليائي لتدل على الأصل اليائي.

وهذه الصور المختلفة في البنية العميقة أو التعدد في الوصف والتحليل تضعنا أمام موقف المتمسك بالنظام واتساقه أو بالأحرى المتشبث بالنظام واتساقه والمحافظة على انتظام الظواهر اللغوية، أما القواعد المعللة فنأخذ بها بقدر ما تحل الإشكال وتفسر الظاهرة، وإذا خيرنا بين التمسك بالنظام واتساقه أو القواعد، فلاشك أنه سيكون الاختيار للنظام، كما أن هذه الصور المختلفة تضع التفسير الوصفي للظاهرة اللغوية ودراستها محل اهتمام، وكل افتراض منها وارد ومحتمل.

ومن نافلة القول أن نشير هنا كذلك إلى أن الدراسات اللغوية عند القدماء على الرغم من عمقها الزمني بقيت ركيزة انطلقت منها الكثير من المحاولات لدراسة اللغة العربية وفهمها وتفسيرها، وهي ملاحظات تضعنا في بداية الطريق لفهم الدراسات اللغوية الحديثة التي قامت على ما يبدو على قواعد الدراسات التراثية عند العرب، حين انطلقت من البنية التحتية للصيغة «قَوَل» و«بَيَع» وهي البنية الافتراضية للصيغة عند القدماء، وواضح هذا من خلال المنهج التوليدي التحويلي (بريم وكولغي)، مما يعزز أن المحدثين من علماء الغرب قد اطلعوا على ماخلفه علماء التراث من دراسات لغوية، واستفادوا منها في التفسير والتحليل.

بقي أن نذكر أنه إذا لم يسعفنا المنهج الوصفي في التفسير والتحليل فلابد من البحث عن منهج آخر، ربما يكون فيه الخلاص وحل الإشكال، أضف إلى ذلك أن اللجوء إلى منهج معين، وإغفال المناهج الأخرى في تفسير الظاهرة الواحدة ؛ ربما لا يسعفنا في الوقوف على جوانب من الدرس قد تكون غائبة عنا، فإذا تفحصناها بمنهج جديد أضاءت لنا زوايا لم تكن في الحسبان، وربما بتعدد الافتراض والوصف مع ربطه بالبحث المقارن للغة يمهد الطريق للبحث في الأبنية العربية تاريخيا، وتحديد القوانين التي تتحكم في التشكل الصوتي للكلمة العربية، خاصة إذا شمل البحث المستويات اللغوية المختلفة عبر القرون، لكننا ينبغي أن نكون حريصين عن البعد عن الوقوع في مزالق الجمع بين أكثر من منهج - كأن يكون هنالك نظام صوتي متداول عند النحاة القدامى ونظام صوتي حديث.

وأتصور أن أغلب الذين تناولوا المسألة من وجهة نظر صوتية وصفية يناقشون قضية واحدة، وجعلوا نقطتهم المركزية في التناول

،قضية تحول الواو أو الياء إلى ألف، وهم ربما يقرون بتلك المراحل إلا أن جل تركيزهم على هذه النقطة بخلاف غيرها، ولئن وجدنا من الوصفيين من يقر بثلاث مراحل للتطور بالنسبة للأفعال الجوفاء كما هو الحال عند ابن جني: الأصل والتسكين والمنطوق، ومنهم من يضيقه حتى لا يتجاوز مرحلتين الأصل والمستعمل (المنطوق)، فهناك من يتوسع في التطور ليصله إلى أربعة مراحل بناء على الدرس التاريخي المقارن، حيث أصَّل أصحاب المنهج المقارن لبنية الأجوف، ونظروا إليه على أنه أمر تطوري، يتبع تطور اللغة ونموها، ويمثّل ما قبل مرحلة الإعلام والارتقاء اللغوي(46) ومن هنا جاء حديثنا عن المنهج المقارن وأَصحابه:

المنهج المقارن:

تقوم الدراسة المقارنة على تصنيف اللغات إلى مجموعات، أو عائلات لغوية باعتبار أصولها التاريخية التي تفرعت عنها، والتي إليها يرجع تشابهها في التكوين كالسامية أو الحامية(47)، ويركز المنهج المقارن «بشكل خاص على بحث الظاهرة في اللغات التي تنتمي إلى أصل واحد كاللغات السامية أو الحامية... ويكون هدفه من ذلك التأصيل التاريخي، كأن يستدل على قدم الظاهرة بالتماسها في أخواتها، أو حداثتها بتفرد اللغة المعينة بها من بين أخواتها، بسبب تاريخ حياة تلك اللغة»(48)، ويهدف كذلك للوقوف على التغيرات اللغوية التي تحدث لأي من اللغتين المدروستين عبر الزمن.

وبشكل عام فاللغة مواد متفرقة منها السابق ومنها اللاحق ،وعند اللجوء إلى المقارنة في ضوء التوجهات اللغوية العامة التي تتحكم بالتطور من تخفيف وغيره - فمثلا إذا كان للصيغة صورتان: الخفيفة والثقيلة، فالخفيفة أحدث، وكذلك الأمر بالنسبة لصورتي: التضعيف

وفك التضعيف، فالمضعفة أقدم – أقول : يمكن تركيب اللغة ومعرفة القديم والحديث منها، وبالتالي استنباط مظاهر التطور ومساراته خلالها، بمعنى أنه من خلال المقارنة بين اللغات المتعددة – التي تنتمي إلى أصل واحد – يمكن الوصول إلى الصيغ المبكرة المتبقية التي تمثل حالة قديمة قاومت أو تقاوم الزمن، أو المستحدثة التي تمثل ضربا جديدا يحمل في طياته تغيرا في عناصره كانت يوما من الأيام موجودة، وهو في كل ذلك يعتمد على الأدلة اللغوية والمادية، وهي بالتأكيد «لن تكون قاطعة، ولكنها تسمح ببناء تصور مقنع في كثير من الأحيان عن الأصل التاريخي لكثير من الظواهر»(49).

وإذا كانت الوظيفة الأولى لعلم اللغة الوصفي هي أن يصف، فإنها لعلم اللغة المقارن هي أن يقارن الظاهرة اللغوية في أكثر من لغة، للوصول للتأصيل اللغوي للظاهرة، وما حدث لها من تغيرات لغوية عبر الزمن، ودقة المنهج المقارن لا يتحقق إلا إذا اعتمد على الوصف الدقيق القائم على الاستقراء المستوعب لكل أمثلة الظاهرة اللغوية موضع البحث، ومعناه أن «المنهج المقارن يعتمد بصورة مباشرة على المنهج الوصفي، فأية دراسة مقارنة لا بد وأن تسبق بوصف لغوي لكل لغة على حدة، وبمقتضى هذا الوصف يتسنى للباحث أن يجري مقارناته، وأن يستخلص نتائجه(50)، فالعلاقة بين المنهج الوصفي والمقارن نوع من التلازم بينهما، بل إن المنهج الوصفي يسبق المقارن في دراسة الظاهرة.

أما بالنسبة للعلاقة بين المنهج المقارن والتاريخي فهناك نوع من التلازم بينهما ؛ لتقارب خطوات البحث بينهما(51) ولا ننسى أن نذكر أنه ينظر إلى علم اللغة التاريخي من بعض النواحي على أنه دراسة مقارنة، حيث يعتمد المنهج المقارن على أسس المنهج التاريخي،

ويختلف عنه في أن الدرس المقارن يهتم فيه الباحث بمقارنة لغتين أو أكثر من ناحية أو أكثر، ويعتمد علم اللغة المقارن على المقارنة لإيضاح العلاقات التاريخية بين لغات معينة وحصر أوجه التشابه بين اللغات المختلفة.

ومهما يكن فإنه لا يعني ما ذكرناه الفصل الحتمي بين المناهج اللغوية، فإن كان الفصل جائزا من ناحية نظرية، إذ يمكن وضع حدود بينها، إلا أنه من ناحية تطبيقية يصعب في أي منهج الاستغناء عن المنهج الوصفي، لأن المرحلة الأولى في كل منهج تعتمد على الوصف ثم يأتي تطبيق المنهج «لا يعني ذلك أن المنهج التاريخي أو سواه من مناهج البحث اللغوي في أي فترة من تاريخ البحث اللغوي يمكن أن يستغني عن وصف الظاهرة اللغوية قبل تحليلها أو تفسيرها أو دراستها دراسة معيارية أو تاريخية»[52].

وعلى كل حال فإنه بعد أن اطلع الباحثون العرب على الدراسات الغربية، وخصوصا الاستشراقية حول اللغات السامية، بالإضافة إلى معرفتهم بالساميات، والمناهج اللغوية الحديثة بدؤوا بنقل الدرس الصرفي العربي إلى عالم جديد، يأخذ منحى وتصورا جديدين، يقومان على التفسير التاريخي المقرون بالدراسة المقارنة، لإثبات ماتوصلوا إليه، وهم يكادون يقرون بالنسبة للإعلال على أنه إجراء صوتي يتبع حركة التاريخ وتطوره «ومن الطبيعي أن لا تتم عملية الإعلال دفعة واحدة، كما يقرر ذلك علماء الصرف، ولكنها مرت بخطوات تاريخية واجتماعية كان للزمن فيها كبير أثر، وكان للحضارة والبداوة نصيب في ذلك حوّرت في الصيغ حينا فتطورت، وأخذت شكلا جديدا، وأحيانا استعصت على التغيير، ولم يقو الزمن على أن ينال منها شيئا، فبقيت متحجرة كبقاء حيوان من فصيلة منقرضة»[53].

وللمنهج المقارن أهمية كبيرة للكشف عما غمض وخفي في تفسير الظواهر اللغوية، فلمعرفة بعض الباحثين باللغة الجزرية تمكنوا من المقارنة اللغوية بين الجزريات بإلقاء الضوء على كثير من أصول الأبنية، ومن هنا وجدوا أنه يمكن التأصيل للأجوف وتفسر بعض شواذه تفسيرا مقارنيا (تاريخيا)، وذلك بالمقارنة مع أخوات العربية الساميات ،كما أدركوا أن هذا التواصل مع الساميات يمكنهم من التوصل إلى نتائج جديدة في البحث في الأجوف، وبالتالي دليلا على صحة النظرية العربية أو بطلانها.

يقر الباحثون بأن هنالك تطورا في بنية الفعل الأجوف ،ومما يعزز هذا التطور ويرافقه تعدد في معالجة الفعل الأجوف في العربية بدليل دخول اللغات السامية لميدان التوصيف والتحليل ،ومقارنة ما يحصل في بنيته في العربية بنظير هذا الأفعال في اللغات السامية.

لذا كانت بنية الفعل الأجوف في حاجة ماسة للدراسة في ضوء المنهج المقارن بغرض التأصيل اللغوي، بالإضافة للوقوف على جوانب من مسيرة التطور للبنية مصحوبة بالمقارنة بين بنية الكلمة العربية وما يناظرها في اللغات السامية، لإدراك القواعد اللغوية التي تتحكم فيها من حيث الشيوع والتواتر، ومن هنا جاءت دراسات في هذا الموضوع[54] معتمدة على الدراسات المقارنة، وما يعضده من شواذ المعتل - وهو ما يدعى بالركام اللغوي عند أصحاب هذا المنهج - وأن الأفعال المعتلة في تطورها خلفت ركاما لغويا في العربية الفصحى واللغات السامية واللهجات العربية، وهو في نظرهم يبرهن بما لا يدع مجالا للشك أن الظاهرة اللغوية عندما تتطور لا تموت أو تندثر تماما ،وإنما تبقى منها بقايا تدل عليها[55]، يقول رمضان عبدالتواب: «وهذه البقايا الصرفية من النظام القديم، تبدو في صورة الشواذ في داخل

النظام الجديد، ويؤثر أن نسميها (بالركام اللغوي) للظواهر اللغوية المندثرة في اللغة»[56].

وأصحاب هذه الدراسات يروون أن الفعل الأجوف مر بأربع مراحل ويرجع التطور في الفعل المعتل عامة «الأجوف أو الناقص أو اللفيف المقرون» والأسماء كذلك إلى أربع مراحل إلى أن وصل إلى صورته النهائية[57]، وواضح من خلال التعرف على المراحل أنهم استندوا فيها إلى ما خلفته العربية من أنماط لغوية أو سياقات في اللغة تدل على مرحلة من مراحل التطور اللغوي كانت اللغة في فترة زمنية تنطق بها، ثم مع مرور الزمن تجاوزتها إلى مرحلة أخرى تخلصت منها أو من بعضها، وبقيت بعض ملامح تلك المرحلة المُتَجاوَزَة في اللغة أو في بعض لهجاتها أو مستوياتها، ونرى أن هذا الركام اللغوي – وهو يمثل ملامح المرحلة المتجاوزة، وقد أطلق عليه قديما بالشواذ – يعود إلى فترات زمنية متعددة سجلت التطور في بنية الفعل الأجوف، وكل ذلك يعضده الدرس المقارن.

ولابد أن نشير أن هذه المراحل عندهم من باب ترجيح أن العربية قد نطقت بهذه المراحل، وساقوا بعض الأدلة على هذه المراحل من العربية ومن أخواتها الساميات وسنتتبع خطوات تطور الأجوف كما وردت عندهم[58]:

المرحلة الأولى:

وأول مرحلة مرت بها الأفعال الجوفاء وهذا ينطبق على الأفعال المعتلة أنها كانت على نمط الصحيح تماما: قَوَل، وبَيَع، وخوِف، وطوُل، ودَعوَ، وقَضَيَ، ورَوَيَ، وهَدَيَ، وقد قدم أصحاب هذا التوجه جملة من الأدلة اتفق عليها معظم الباحثين، **أولها**: أن مجموعة ليست قليلة من الأفعال حافظت على مرحلة الصحة هذه، أي وجود عدة أفعال أو

سياقات استعمالية احتفظت بشبه الحركة الواوية أو اليائية كما في حَوِرَ وهَيِفَ و استحوذ في مثل قوله تعالى: ﴿ ٱسْتَحْوَذَ عَلَيْهِمُ ٱلشَّيْطَٰنُ فَأَنسَىٰهُمْ ذِكْرَ ٱللَّهِ ﴾(59) «واسْتَنْوَق الجمل» وهو مثل عربي(60).

وربما كان لقلة تلك الأنماط لم يلتفت إليها بعض القدماء إلا بحدود تسجيلها أما الآخرون فشرعوا في البحث عن علة تتمثل بأن اعتلالها لينبه على أصل الباب(61).

أما **الدليل الآخر** فهو من خلال الدرس المقارن كما هي في اللغة الحبشية في الفعل الأجوف، مثل: bayana «تحقق»(62) dayana بمعنى «دان»، ومن الصفاوية كما في الفعل: hws بمعنى «فنش» أو «حاشت»، والفعل: hwl بمعنى «حَوَل»، والفعل: hyd بمعنى حاضت المرأة(63)، وهذا ما أورده برجشتراسر من أن الأفعال المعتلة قديمة في العربية بل إن العربية تمسكت بالصيغ القديمة السامية الأصل في أكثر الحالات(64)، وهذان الدليلان يرجحان أصالة هذه الظاهرة في السامية المشتركة (الأم) وهي ترجع إلى مرحلة قديمة في الساميات.

وأطلق على هذه المرحلة رمضان عبدالتواب اسم الركام اللغوي للظواهر اللغوية المندثرة في اللغة، وهو من بقايا حلقة قديمة ماتت واندثرت، وهو اصطلاح اصطنع قياسا على (الركام الحجري) ذلك الاصطلاح الجغرافي الذي يعنون به تلك الأحجار التي تجرفها السيول والأنهار الثلجية من مكان إلى مكان، أما ما يعنيه بمصطلح الركام اللغوي فإنه بقايا الظواهر اللغوية المندثرة، لأنه يعتقد أن الظاهرة اللغوية الجديدة لا تمحو الظاهرة القديمة بين يوم وليلة، بل تسير معها جنبا إلى جنب مدة من الزمن قد تطول وقد تقصر، وهي حين تتغلب عليها لا تقضي على أفرادها قضاء مبرما، بل يبقى منها بعض الأمثلة التي تصارع الدهر وتبقى على مر الزمان، ومن أمثلة ذلك مراحل تطور

الأفعال المعتلة في اللغة العربية وأخواتها اللغات الجزرية، فقد تركت بعض هذه المراحل ركاما لغويا في تلك اللغات هنا وهناك[65].

ورد حسام النعيمي دليل رمضان عبد التواب السابق فيما وجده في لغة الحبشة، بأنه ليس دليلا قاطعا، وهذا الذي ذكره «غير بعيد إلا أنه يرد عليه احتمال أن يكون ما نسمعه من الحبشية الآن من تحريك عين الأجوف، هو تطور من المضعف ،وليس أصلاً محفوظاً من القديم، أي أن يكون مثل bayna بَيَّن قد جاء بالتخفيف من bayyana بيّن أو تبيّن، ومثل dayna دَيِّن هو تخفيف dayyana ديّن، هذا على أن الاستدلال بلهجة الحبشة المعاصرة فيما انفردت به من بين بقية الساميات في النفس منه شيء بالنظر لانعزالها عن أخواتها الساميات، وإحاطتها بلهجات كثيرة غير سامية مع جهلنا بوجود أية محاولة قديمة لضبط لغتها وتدوينها»[66].

ويقول أيضا: «وإذا تجاوزنا رأي الدكتور عبد التواب في قدم حركة العين في الأجوف، فإنه يمكن أيضا أن يقال: إن ما جاء بالألف من الثلاثي مما وصف بأنه دخله إعلال كان ينطق قديما بالهمز، وسهلت الهمزة فيه، والذي ورد عنهم مما صحت الواو أو الياء فيه مع تحركها وانفتاح ما قبلها فهو مما جاء بالواو أو الياء في الأصل، ويتخلص حينئذ من دعوى ما صح لينبه على أصل الباب»[67].

ودعا كمال بشر إلى دراسة الأفعال المعتلة ويرى أن هناك طريقين لدراستها[68]:

الأول وصفي: ويعني بوصف الموجود بالفعل في فترة محددة من الزمن دون تأويل أو افتراض، وهنا ينبغي معاملة الصيغتين (المعتل والصحيح) معاملة صرفية مختلفة، وذلك للفرق الصوتي بينهما ،فإذا عرضنا المسألة على التوجيه الصوتي فالحكم يكون: بأن كلا منهما

له تركيب مقطعي مختلف عن الآخر ،فقال تركيبها المقطعي ص ح ح /ص ح، وأما نصر فمقطعها هو: ص ح/ص ح /ص ح مكونة من ثلاثة مقاطع، بالإضافة إلى الفرق في كمية بعض المقاطع (ص ح ح/ص ح)، وبالتالي وجب أن نقول إن قال وزنها فال وغزا وزنها فعا، أما نصر فوزنها فعل(69).

فهنا قد اتبع كمال بشر مبدأ «تعدد الأنظمة» في إطار المنهج الوصفي، وهذا شيء تفرضه الحقائق الناطقة، لأن إخضاع الفعلين المختلفين لقاعدة واحدة، أو إتباع مبدأ توحد الأنظمة في علاجهما سوف يؤدي إلى نتائج مضطربة معقدة، وهذا المنهج يتميز كما يصفه كمال بقوله: «ولا ضير في هذا العمل بحال من الأحوال، إذ هو ممثل للحقيقة الواقعة فضلا عن سهولته، وتمشيه مع روح المنهج السليم»(70)، أضف إلى ذلك أن توحد الأنظمة قد يؤدي إلى تعطيل بعض القواعد اللغوية، أو تقديم بعضها على الرغم من عدم أهليته أو تأخير بعضها على الرغم من أولويته.

الثاني: تاريخي: يؤكد دراسة الأجوف بالاعتماد على المنهج التاريخي من أجل إلغاء نظرية الأصول المفترضة لدى القدماء، يقول: «أما الطريق الثاني لمعالجة هذه الأفعال وأمثالها فهو طريق المنهج التاريخي، ومعناه أنا نتتبع تاريخ الصيغ المختلفة، لنكشف عما أصابها من تغيير، وما حدث لها من تطور عبر فترات التاريخ المختلفة، ولنا أن نتساءل هل أتى على نحو: قال وغزا فترة من الزمن كانتا تنطقان فيها قَوَل وغَزَو ، ثم عرض لها تطور في أصوات العلة أدى إلى هذه الصيغة الحاضرة احتمال ،وهو في رأي – حتى هذه اللحظة – احتمال قوي يؤيده الواقع الملموس، وهو وجود بقايا هذا الأصل التاريخي من نحو أطول

واستحوذ، وكان المفروض فيهما أن يكونا على صورة أخرى هي أطال واستحاذ، وجاء في شعرهم قول القائل:

صَدَدْتِ فَأَطْوَلْتِ الصُّدُودَ وَقلَّما وِصَالٌ عَلَى طُولِ الصدود يدوم» (71)

ويقول: «والقول بأن هذه الأمثلة ونحوها من ضرورات الشعر قول لامسوغ له، فهناك عشرات الأمثلة من هذا الباب وغيره وردت بالتصحيح لا الإعلال في غير ضرورة، فهناك في الأسماء مثلا نحو: الهيف والحور والعور إلخ، وهناك اللهجة التميمة التي تصحح ولا تعل نحو: مبيوع ومديون ومخيوط ومصوون إلى غير ذلك، مما قد ينظر إليه على أنه بقية تاريخية لظاهرة أصلية في اللغة في فترة من فتراتها السحيقة في الزمن.... أما أن التطور قد لحق هذه الأبواب ونحوها، بحيث أصبح قَوَل وغَزَو: قال وغزا دون غيرها، فذلك أمر يسهل فهمه فيما لو علمنا أن التطور هنا قد لحق أصوات العلة، وهي أسهل الأصوات قابلية للتطور، وقد ظل هذا الاتجاه سائرا في العربية حتى أصاب لهجاتها الحديثة كما وقع لنحو: يوم وبيت (bayt ، yawn) فصارتا يوم وبيت (beet، yoom) حيث حلت الحركات محل أصوات العلة، أو ما تسمى أنصاف الحركات» (72).

ويرى كمال بشر أن أطول في البيت السابق تشير إلى أصل تاريخي ،ومما يؤيد رأيه أمران: «الأول: وجود هذه الصيغ وأضرابها في لهجات معينة ومنسوبة إليها نسبا صحيحا من ذلك باب اسم المفعول من الأجوف الذي جاء مصححا لا معلاً في لهجة تميم... وقد وردت إلينا نصوص عن بعض العلماء تفيد أن هذا التصحيح هو القاعدة في بعض اللهجات العربية...» (73).

والأمر الآخر: أن التصحيح في الفعل الأجوف والناقص هو الأصل التاريخي في اللغات الجزرية وفي العربية في وقت من أوقات تاريخها ،وضرب أمثلة من الجعزية يظهر فيها التصحيح لا الإعلال

في بعض الأفعال الجوفاء والناقصة، وهناك أيضا أمثلة من اللفيف جاءت صحيحة كذلك، يقول: «**الثاني**: أن التصحيح آثار باقية في لغات جزرية أخرى، كاللغة الجعزية وهي لغة جزرية الأصل، ولا شك في ذلك لأن أصول اشتقاقها موجودة في اللغة العربية وغيرها من اللغات الجزرية، وكل ما فيها من العنصر الحامي لا يعدو كلمات غير كثيرة، ومن المعروف أن هذه اللغة الجعزية حافظت على أقدم الصور الجزرية في حين قد أضاعها غيرها»(74).

وهذه الأمثلة مضمومة إلى أمثلة العربية - كما يرى كمال بشر - تشير إلى حقيقة شبه مؤكدة هي أن الأفعال الجوف والناقصة (وتصرفاتها) أتى عليها حين من الزمن كانت تنطق فيها بالتصحيح لا الإعلال، وهذا ما أردنا إثباته لأن الوقوف على هذه الحقيقة يفيدنا في منهج البحث(75).

ووجه أحمد علم الدين الجندي النقد إلى مسألة الأصل والدعوة إلى دراستها دراسة علمية حديثة حتى أنه استند في وجهة نظره على ماقاله كمال بشر المتمثلة بأن الفرق بين «قال» و«نصر» فرق في المقاطع وكميتها «وهذا الفرق يشير إلى وجوب معاملة الصيغتين معاملة صرفية مختلفة، حيث إن الأوزان أولا وآخرا لا تخرج عن كونها مقاييس صوتية صيغت للقياس عليها، ومعناه: وجوب النظر إلى (قال) و(غزا) ونحوهما نظرة تختلف عن تلك النظرة التي تعامل بها نصر»(76).

ويرى الجندي أن مشكلة الأصول المفترضة «ستبقى ما دمنا نعتمد في دراستنا على الجانب المعياري التقليدي، ولكننا نستطيع التخلص منها عندما نفهم أن الإعلال مظهر فني ابتدأه العربي ليخفي به عورة الكلمة وضعفها، وهو بعد ذلك طريق إلى التيسير والتخفيف، كما أنه يمثل آخر مرحلة للعمل المتطور، وهو بهذا الفهم يكون متأخرا في الطبع العربي،

وأما النطق بالكلمة مصححة فهو الأصل، ولابد من دراسته دراسة تعتمد فيها على ذوق اللغة وتاريخ مفرداتها وتطورها مكتفين بالجانب الوصفي وحده ،ذلك الذي يجنبنا التعقيد والتكلف والحيرة والتردد(77).

وذهب المطلبي إلى أن حالة الاعتلال طارئة على العربية حصلت في حقبة متأخرة نسبيا، وبذلك لا يطمئن إلى قول برحشتراسر من أن الأفعال المعتلة قديمة في العربية وقوله: إن العربية تمسكت بالصيغ القديمة الجزرية الأصل في أكثر الحالات(78).

كما ذهب إلى أن الصرفيين قد وضعوا صيغا مفترضة للدلالة على الأصل المفترض لتسهل دراسة النظام الصرفي العربي(79)، بدليل ما أورده ابن جني بقوله: «وإنما معنى قولنا إنه كان أصله كذا: أنه لو جاء مجيء الصحيح، ولم يعلل لوجب أن يكون مجيئه على (ما ذكرنا)، فأما أن يكون استعمل وقتاً من الزمان كذلك، ثم انصرف عنه فيما بعد إلى هذا اللفظ، فخطأ لا يعتقده أحد من أهل النظر»(80).

لكن هذا لا يمنع من أن يكون لبنية الأجوف أصل تاريخي تعود إليه بفعل تطور اللغة ونموها وارتقائها تتبع حركة التاريخ ودورانه، بل نرى أن افتراض الأصل هي نقطة تسجل للصرفيين العرب في هذا الباب، إذ هذا الأصل يتوافق مع تطبيقات المنهج التحويلي على العربية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه، أضف أن ابن جني الذي اعتمد عليه في وجهة نظره عاد واعترف بالأصل التاريخي، وأن الظاهرة اللغوية المندثرة تبقى أحيانا منها بعض الأمثلة التي تعين على معرفة الأصل، ويدفعه لذلك تلك الأمثلة، منها قوله عزَّ وجلَّ: ﴿ٱسۡتَحۡوَذَ عَلَيۡهِمُ ٱلشَّيۡطَٰنُ﴾(81)، على أن أصل استقام: اسْتَقْوَم، وأصل استباع: اسْتَبْيَع ،ولولا ما ظهر في هذا ونحوه، لما أقدموا على القضاء بأصول هذه الأشياء، ولما جاز ادعاؤهم إياها»(82).

المرحلة الثانية:

أما المرحلة الثانية في تطور الأفعال المعتلة في نظرهم فهي مرحلة التسكين أو ضياع الحركة بعد الواو والياء للتخفيف، فيصبح الفعل :قَوْم وبَيْع وقَضَيْ ورَمَيْ....[83].

ويؤكد رمضان عبد التواب وجود هذه المرحلة بما استوحاه من قول سيبويه دليلا على بقاء هذه المرحلة عند قبيلة طيء ،فقد روي لنا عنها أنها تقول مثلا: (حُبْلَيْ) و(أَفْعَيْ) و(هُدَيْ)، وما شابه ذلك في الوصل والوقف[84]، وأغلب الظن أن الراجز الذي قال: (وفرج قريب منك قد أَتَيْ) وزميله الذي قال (يمنعهنَّ الله ممن قد طغَيْ) ،إنَّما كانَ من شعراء هذه القبيلة كذلك[85].

ويرى أن هذه الظاهرة كانت شائعة عند قبيلة (هذيل) كذلك، لأنهم كانوا عندما يضيفون المقصور إلى ياء المتكلم في مثل (هُدَايَ) و(هَوَايَ) وغيرها يقولون: هُدَيَّ (= هُدَيْ + يَ) وهَوَيَّ (= هَوَيْ + يَ) وغير ذلك، وعلى لغتهم جاء قول أبي ذؤيب الهذلي:

سَبَقُوا هَوَيَّ وأَعْنَقُوا لِهَوَاهُمُ فتُخُرِّمُوا ولكل جنب مَصْرَعُ[86]

وقال: «كما أننا نلاحظ أن تسكين الوسط للتخفيف روى لنا في العربية كثيرا، وقالوا عنه: إنه «لغة بني بكر بن وائل وأناس كثير من تميم»[87]، كما يروى عن قبيلة ربيعة كذلك»[88] ومثل له بشواهد كثيرة من الشعر .

وعلى كل حال فإن كتب اللغة والتراث تضمنت أفعالا ناقصة، أو أسماء ناقصة تسجل وصول الفعل الناقص إلى مرحلة التسكين، منها هذه الأمثلة، وفي المقابل لم تروِ لنا شاهدًا واحدًا على وصول الفعل الأجوف إلى هذه المرحلة[89] إلا أنها تعطي تصورا واضحا عن طريق تعامل العربية في سياقها التاريخي مع مثل هذه الأنماط اللغوية، وماطرأ

عليها من تغيرات صوتية حتى ولو كانت تمثل الفعل الناقص الذي من السهولة بمكان حمل الأجوف عليه لأن السياق الصوتي فيهما إلى حد ما متشابه.

هذه مرحلة تاريخية لبنية الأجوف، ولكن ما التفسير الصوتي لهذا التحول في بنية الأجوف ؟

نقول: إن بنيته الأصلية تشتمل على ما يدعو إلى هذا التغير ، وهو تجاور الحركات مع أشباه الحركات ، وهو ما يطلق عليه عند بعض الدارسين العرب والمستشرقين الحركات المزدوجة الصاعدة (wa ya)، وهو الوضع المعتل الذي يسبب التحرك اللغوي وفي سبيل التخلص من هذا الوضع الصوتي الصعب ،فإن اللغة تحذف الحركة[90] على النحو التالي:

قَوَل qawala ← قوْل qawla

بدا واضحا أن مرحلة التسكين مرحلة تاريخية توقفت عندها بعض القبائل العربية كقبيلة طيئ، وهو ما دفع بعض العلماء إلى تسجيلها في الوقت الذين لم يأخذوا بعين الاعتبار بهذه الفروقات اللهجية، إذ كان جل اهتمامهم منصبا على الجمع والتدوين لتقعيد القواعد ووضع معيار لغوي، إلا أن العربية المشتركة أو بصورة أدق بعض القبائل العربية تجاوزتها إلى مرحلة متقدمة تتمثل بالإمالة ثم الفتح الخالص، هذا وقد فطن ابن جني إلى هذه المرحلة بحسه اللغوي «وذلك أن ترى العرب قد غيرت شيئا من كلامها من صورة إلى صورة فيجب حينئذ أن تتأتى لذلك وتلاطفه..... ومن ذلك قولهم: إن أصل قام: قَوَم، فأبدلت الواو ألفا، وكذلك باع أصله: بَيَع، ثم أبدلت الياء ألفا؛ لتحركها وانفتاح ما قبلها – وهو لعمري كذلك –، إلا أنك لم تقلب واحدا من الحرفين إلا بعد أن أسكنته؛ استثقالا لحركته فصار إلى قَوْمَ وبَيْعَ»[92].

المرحلة الثالثة:

تسمى في عرف اللغويين المحدثين: انكماش الأصوات المركبة، والأصوات المركبة في العربية: هي الواو والياء المسبوقتان بالفتحة (aw.ay) في مثل: (قَوْل) و(بَيْت)، فمما يلاحظ في تطور اللغات انكماش هذين الصوتين، فتتحول الواو المفتوح ما قبلها إلى ضمة طويلة ممالة (ō) كنطق كلمة (يُوم: yōm) في اللهجة المصرية بدلا من يَوْم، وكذلك تنكمش الياء المفتوح ما قبلها، فتتحول إلى كسرة طويلة ممالة (ē) كنطق (بِيت: bēt) في اللهجة المصرية[93].

وتسمى مرحلة الانكماش هذه بمرحلة الإمالة ،وأصدق من يمثلها ما وصلنا من قراءات قرآنية، إذ سجل المستوى الفصيح بعض الأنماط اللغوية للإمالة، كما في قراءة الحسن البصري «قُوْلُ» بالإمالة في قوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ ٱلْحَقِّ ٱلَّذِى فِيهِ يَمْتَرُونَ﴾[94] فقراءة الحسن جاءت بالإمالة، أي أنَّه قرأ بضم القاف ورفع اللام، وهو أشبه بنطق (يُوْم) في لهجاتنا اليوم، في حين المعيار الفصيح هو قراءة «قَوْلَ» التي قرأ بها زيد بن علي وابن عامر وعاصم وحمزة وعبدالله ابن إسحاق وغيرهم، في حين قرأ عبدالله بن مسعود والأعمش: «قالُ الحق»[95] وصل بها إلى مرحلة الفتح الخالص.

هذا مثال على الإمالة الواوية التي تكاد تكون نادرة، أما الإمالة اليائية فأمثلتها كثيرة، نذكر منها قوله تعالى: ﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ﴾[96] في قراءة من أمال[97]، والإمالة لغة بني تميم وغيرهم من العرب، وفي ذلك يقول الزجاج: «والإمالة إلى الكسر لغة بني تميم وكثير من العرب، ووجهها أنها الأصل في ذوات الياء، فأميلت لتدل على ذلك»[98].

وهذه الأمثلة وغيرها مما استدل بها أصحاب المنهج المقارن على التطور التاريخي لبنية الأجوف، تشير أن الدراسات اللغوية عند

القدماء بقيت ركيزة انطلقت منها كل محاولة لدراسة اللغة العربية وفهمها وتفسيرها، إذ نجد أن المنهج المقارن انطلق في تأصيل بنية الفعل الأجوف من خلال التتبع التاريخي للأبنية، فمثلا هنا تتمثل بـ«قول» و«بيع» التي تمثل المرحلة الأولى في التطور، وهي ذاتها البنية المفترضة عند القدماء، بل ذهبوا في الاستدلال على مراحل التطور في الأجوف على ما خلفته الدراسات العربية القديمة من شواهد وأمثلة، حتى في بعض الأحيان اعتمدوا على ما اشتملته الدراسات القديمة من وجهة نظر، وكأن أصحابه أدركوا أن الوصول إلى نتائج مهمة في هذا الباب لا يمكن أن تكون دون استقراء التراث العربي والاستدلال به، ثم البناء على تلك الملاحظات وجهة نظر أخرى تختلف وقد تتفق مع ماقاله القدماء.

وهذه المرحلة هي الشائعة في اللغة الحبشية في الأفعال الجوفاء، ومن الأمثلة التي يسوقها بعض الباحثين من الحبشية kōma في قام[99] hōra بمعنى صار[100] sōma بمعنى صام[101] bō>a بمعنى رجع[102] ومن الإمالة اليائية من الحبشية الفعل sēma بمعنى وضع[103].

ويمكن وصف التعليل الصوتي لهذا التطور التاريخي بأنه على الرغم من أنهما «حركتان مقبولتان في النظام المقطعي للغة العربية إلا إنهما مستثقلتان فتميل اللغة إلى التخلص منها عن طريق انكماش الحركة المزدوجة»[104].

المرحلة الرابعة:

وهي المرحلة الأخيرة في تطور الأفعال المعتلة، وتتمثل في التحول من الإمالة إلى الفتح الخالص أو التفخيم[105] أو ما يسمى بالفتحة الطويلة[106]، وهذا التطور الأخير الذي وصلت إليه العربية في قام وباع وأمثالهما من الأفعال المعتلة، فالحركة الممالة الناتجة عن انكماش

الصوت المركب كثيرا ما تتطور في اللغات المختلفة فتتحول إلى فتحة طويلة، فمثلا كلمة (فَأَيْنَ) تطورت بعد سقوط الهمزة منها إلى (فِين) fēn بدلا من (فَيْن) وفي بعض اللهجات: وِين wēn المتطورة عن (وَيْن) بعد سقوط الهمزة من (وَأَيْـن)، غير أَننا نسمع بعض أهالي مصر العليا، ينطقون الكلمة الأولى بالفتح الخالص، فيقولون: (فان) بدلا من (فين) fēn الشائعة فيما عدا ذلك في بلاد مصر، أي أن التطور في هذا الصوت المركب كان على النحو التالي[107]: ā ←ē←ay.

وهذا التطور الأخير هو الذي وصلت إليه العربية في مثل: (قام) و(باع) و(خاف) و(دعا) و(قضى) و(رمى)، كما وصلت إليه اللغات السامية ،فمما جاء في العبرية مثلا: (sāt) بمعنى وضع، و(rām) بمعنى ارتفع[108]، و(sām) بمعنى أدخل[109] (āba<) بمعنى أتى أو جاء[110]، وإلى مثل هذا وصلت الآرامية كما في الفعل (dān) بمعنى دان[111]، ومن النبطية (<āna)بمعنى أني[112]، ومن السريانية (sām) بمعنى أدخل[113].

وقد حدث مثل ذلك في لغة طيئ في الأفعال المعتلة المكسورة العين في الماضي كذلك، مثل قولهم: «رَضَا» في رَضِي، و«فَنَا» في «فَنِي»، و«هَدا» في: «هَدِيَ» وغير ذلك[114].

بقي أن نذكر أن إبراهيم أنيس ذهب أبعد من ذلك في حديثه لتطور بنية المعتل، فقد ذكر في بحثه (اشتقاق حروف العلة) مراحل تطور المعتل التي تسبق المراحل الأربعة المتعارف عليها في الساميات ،وقسم التطور بشكل عام إلى مرحلتين – تضم المرحلة الثانية المراحل الأربعة المتعارف عليها لتطور الأجوف في الساميات – وهما:

الأولى: أن الأفعال المعتلة كانت صحيحة تشتمل على اللام والنون والميم ،ثم انتقل النطق بها من هذه الأصوات إلى النطق بالواو أو الياء،

وقد أدت عوامل التطور اللغوي إلى هذا الانقلاب ،وأكثر هذه العوامل تأثيرا فيها : نظريتا السهولة[115] والشيوع، وقد أفاد منهما في تفسير نظريته التي تقر أن الأصوات التي يشيع تداولها في الاستعمال تكون أكثر تعرضا للتطور من غيرها، وقد طبق هذه النظرية على الأصل الاشتقاقي لما يسمى بحروف العلة في اللغات الجزرية ،وخلص إلى القول: «إن الواو والياء من الناحية الصوتية أسهل من اللام والنون والميم، ولكن الفرق بينهما ليس مما يحتاج إلى جهد عضلي كبير، والذي يمكن أن يكون قد برر الانتقال من النطق باللام أو النون أو الميم إلى النطق بالواو أو الياء ليس عنصر السهولة وحده ،وإنما يضاف إليه أثر شيوع هذه الأصوات في اللغة العربية»[116].

وما توصل إليه من أن هذه الأصوات (اللام والميم والنون) هي أكثر الأصوات شيوعا في اللغة العربية - بل قد تكون هذه الحقيقة في كل اللغات الجزرية - استنتجه من خلال الإحصاء الذي أجراه لعدد كل من (ل - م - ن) في عشرات من صفحات القرآن الكريم الذي لاشك أنه أصدق الأساليب العربية، وقد تنبأ بهذه النتيجة من النظرات الخاطفة في أثناء قراءته في العبرية والسريانية[117].

فأولى أطوار ظاهرة الإعلال في صيغ اللغة يبدو فيها «أن كثيرا من تلك الأفعال المعتلة كانت في وقت من الأوقات أفعالا صحيحة تشتمل على النون أو أحد أخواتها، وأن كثرة دوران هذه الأفعال على الألسنة أحدث فيها نوعا من التغيير أو التطور، فقلبت النون وأخواتها حروف علة لذلك الشبه الذي تحدثنا عنه، وهذا ما يفسر لنا ورود كلمات كثيرة في معجماتنا العربية، ولكل كلمة منها صورتان إحداهما تشتمل على النون أو إحدى أخواتها ،والصورة الأخرى تشتمل على حرف علة والمعنى واحد، مثل: نشر الخشبة بالمنشار وشر الخشبة بالمنشار، (إنسان) نطق في قبيلة طيّئ (إيسان)[118].

وذكر أن «من النتائج التي حققها علماء الفوناتيك أن اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحا ،وأقربها إلى طبيعة الأصوات اللينة، لذا يميل بعضهم إلى تسميتها (أشباه أصوات اللين)، ويمكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه حوائل في حالة اللام والنون، وينحبس عند الشفتين في حالة الميم، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وترتب على شبهها بأصوات اللين أن كانت بطبعها أوضح الأصوات الساكنة»[119].

ولعل إبراهيم أنيس من خلال ما لمسه في تعامله مع المعتل أنه لم يستطيع أن يبت بأمر قاطع في تكون المعتل، وإنما وجد أن لكل مفردة منه حالتها الخاصة التي تؤخذ على انفراد ،فيبحث فيها تاريخا ثم يحكم في طريقة تكونها، بمعنى أنه لم تنشأ كل المعتلات بطريق بعينه، من هنا جاء حديثه في أن ثمة علاقة بين الفعل المضعف والفعل الأجوف، وأن الفعل الأجوف إنما نشأ عن طريق الإبدال والتعويض في الفعل المضعف بناء على عشرات الأمثلة التي عثر عليها من النظرة السريعة في القاموس المحيط، من ذلك ما ذكره من أن مادة «كنّ» الفعل المضعف أصل في كان، وكذلك مادة «غبّ» أصل في غاب، وقد مرت بها أطوار ومراحل قبل أن تصبح على الصورة المألوفة لنا الآن، وعلى الكثير الذي عثر عليه من هذا النوع من الأمثلة في اللغة العبرية «وللبحث عن أصل قديم للفعل المعتل، يمكن الرجوع أولا إلى نظير له من الأفعال المضعفة ،ويعد الفعل المضعف حينئذ هو الأصل ،وأنه انتقل إلى الإعلال عن طريق ظاهرة المخالفة أو المغايرة، فإن لم يكن له نظير بنفس المعنى بين الأفعال المضعفة، أمكن أن يكون له نظير من الأفعال الصحيحة التي تشتمل على النون أو إحدى أخواتها، وقد قلبت

هذه الحروف مع الزمن إلى حروف العلة، فإن لم يكن للفعل المعتل نظير من هذا أو ذاك، فالراجح أن أصل هذا قد انقرض، ولم يخلق لنا أي أثر نستدل منه على ذلك الأصل»[120].

وربما كان من المفيد أن نجد أغلب أصحاب المنهج المقارن قد درسوا المسألة ولاحظوا التطور في بنية الأجوف، بل قد يكونوا تتبعوه، لكن الملفت في رأي إبراهيم أنيس أنه بالإضافة إلى تحدثه عن المراحل والأطوار توقف على القوانين الصوتية لهذا التغيير ففي كل مرحلتين تاريخيتين سجل القوانين التي تفسر الظواهر اللغوية كما في قانوني السهولة والشيوع، وقد أفاد من نظرية الشيوع في تفسير نظريته التي تقر أن الأصوات التي يشيع تداولها في الاستعمال تكون أكثر تعرضا للتطور من غيرها، كما أفاد من نظرية السهولة في أن الأصل في كل هذه الأمثلة هو التضعيف ثم سهل مع تطور الزمن بالاستعاضة من أحد الحرفين المدغمين الياء أو الواو لخفتها، ولهذا ما يبرره من الناحية الصوتية، وساق أمثلة له من العربية والعبرية.

ويرى إبراهيم أنيس أن **الطور الثاني** لظاهرة الإعلال في اللغات الجزرية هو: أن كلا من الواو والياء المحدثة من لام أو نون أو ميم قلبت في بعض الصيغ صوت لين طويل فتحة طويلة أو كسرة طويلة أو ضمة طويلة، ويرى أنه في هذا الطور لابد من تسكين الواو أو الياء قبل هذا القلب[121]، وبعد أن يسكن الحرف يبدل ألفاً، ويحول هذا الصوت إلى صوت لين خالص، وهو أمر معترف به، وتؤيده المقارنة بين العربية وأخواتها الجزريات، بل بينها وبين لهجاتها الحديثة أيضا، وقد استدل على ذلك بقول ابن يعيش: «وقد أبدلوا الألف من الواو والياء مع سكونهما وفتح ما قبلهما، وذلك قليل غير مطرد قالوا (وجل ياجل)، ويرى أنه لولا قوله (قليل غير مطرد) لوافق كلامه أحدث الآراء في علم الأصوات»[122].

ويأخذ إبراهيم أنيس بالتفصيل في المراحل التطورية للفعل الأجوف بقوله: «ففي مثل الفعلين: باع وقال يظهر أنه قد أتى عليها حين من الدهر كان ينطق بهما (بَيّع وقَوّل)، ثم تطور الصوت الأول (ai) إلى (e :) والصوت الثاني (a u) إلى (o :) أي أن فتحة فاء الكلمة في الفعل الأول قد أميلت إلى الكسرة، وأنها في الفعل الثاني قد أميلت إلى الضمة»[117] ويقول أيضا: «إذا قيل لنا أن من أسباب إمالة ألف المد كون أصلها ياء، كما في (باع) وجب أن نفهم من هذا أن الأصل اليائي قد تطور أولا إلى الإمالة، ثم تطورت الإمالة إلى الفتح أي أن المراحل التي مر فيها مثل هذا الفعل (باع) هي: (بَيّع) ثم (إمالة) ثم فتح، فالصوت المركب (ai) قد تطور أولا إلى (e :) ثم إلى: (a) تلك هي المراحل التي تبررها القوانين الصوتية، والتي لها نظائر في اللغات الأخرى، ولذلك نستطيع أن نرجح أن بعض الكلمات العربية التي اشتملت على ياء أصلية قد تطورت أولا إلى إمالة ثم إلى الفتح ،فالأصول إذا في مثل هذه الكلمات هو الإمالة وقد تفرع الفتح عنها»[123].

ويعلّق رمضان عبدالتواب على تلك المراحل ذاكرا أنها خلّفت ركاما لغويا في العربية الفصحى واللغات السامية واللهجات العربية المختلفة، ويعترف بصحة قول النحويين بأن أصل: (قال): (قَوَل) بغض النظر عن تعليلهم بتحرك الواو وانفتاح ما قبلها[124].

ونجد ابن جني قد أنكر فكرة الأصل في الاستعمال أو دوران هذا الأصل الصرفي على ألسنة العرب في قال (قول)، يقول: «هذا الموضع كثير الإيهام لأكثر من يسمعه ،لا حقيقة تحته، وذلك كقولنا :الأصل في قام (قوم) وفي باع: بَيَع... فهذا يوهم أن هذه الألفاظ وما كان نحوها – مما يدعى أن له أصلا يخالف ظاهر لفظه – قد كان مرة يقال حتى أنهم كانوا يقولون في موضع قام زيد: قَوَم زيد، وكذلك: نَوِم جعفر...

وليس الأمر كذلك، بل بضده، وذلك أنه لم يكن قط مع اللفظ به إلا على ما تراه وتسمعه، وإنما معنى قولنا إنه كان أصله كذا: أنه لو جاء مجيء الصحيح، ولم يعلل لوجب أن يكون مجيئه على (ما ذكرنا)، فأما أن يكون استعمل وقتاً من الزمان كذلك، ثم انصرف عنه فيما بعد إلى هذا اللفظ، فخطأ لا يعتقده أحد من أهل النظر»[125].

إذن هي أصول افتراضية عنده، والذي دفعه إلى قول ذلك بيان القاعدة وشرحها وبيان خطوات الإعلال فيها، ويمكن القول بأكثر وضوحا: إن ابن جني وإن كان يقدر أصلا افتراضيا للأبنية، وينكره في واقع الاستعمال، فإنه يعود في نهاية المطاف ليعترف بالأصل التاريخي، وأن الظاهرة اللغوية المندثرة تبقى أحيانا منها بعض الأمثلة التي تعين على معرفة الأصل – ويدفعه لذلك تلك الأمثلة وغيرها مما تبقى من الظاهرة في السياقات اللغوية الاستعمالية أو الواقع اللغوي – وهو مايعرف بالشواذ قديما، وسمي لاحقا بالركام اللغوي: «فبهذا ونحوه استدل أهل التصريف على أصول الأشياء المغيرة ،كما استدلوا بقوله عزّ اسمه: استحوذ عليهم الشيطان[126]، على أن أصل استقام: اسْتَقْوَم، وأصل استباع: اسْتَبْيَع ،ولولا ما ظهر في هذا ونحوه ،لما أقدموا على القضاء بأصول هذه الأشياء، ولما جاز ادعاؤهم إياها»[127]، وهكذا نرى أن ابن جني لا يريد أن يعترف بوجود الأصل القديم لهذه الظاهرة في الواقع اللغوي غير أنه حين عثر على مثال، وهو قوله تعالى: استحوذ عليهم الشيطان[128] اضطر إلى الاعتراف به[129].

واضح بعد كل هذا أن العلماء على اختلاف مناهجهم تحدثوا عن بنية الأجوف في طور الصحة، أو بصورة أدق أصّلوا لبنية الأجوف، وأنها تمثّل الكلمة في صورتها الصحيحة قبل الإعلال ،فوجدناهم قد ربطوه بقضية الأصل والفرع أو البنية التحتية والسطحية، وهو إمّا أن

يكون أمـراً مفترضا كما هو عند أصحاب المنهج الوصفي – ومنهم التحويليون لأن قضيّة الأصلية والفرعيّة قضية أساسيّة في فهم البنية العميقة ،وتحوّلها إلى بنية السطح، وإمّا أن يكون أمراً تطوّرياً، يتبع تطور اللغة وارتقائها، كما هو الحال عن أصحاب المنهج المقارن ،ويذكر الدكتور عبده الراجحي أنه «في حين يرى الوصفيّون في بحث الأصل الافتراضي للكلمة بحثاً ميتافيزقيّاً لا يعتمد على مبدأ علمي سليم، يرى المنهج التحويليّ أن قضيّة الأصلية والفرعيّة قضية أساسيّة في فهم البنية العميقة وتحوّلها إلى بنية السطح، وفي العربية مثلاً لا نستطيع أن ننظر إلى الفعل (قالَ) على أنّ أصله قالَ، وأنّ الفعل (باع) أصله باع، مع وجود (يقولُ ويبيعُ)، بل علينا أن نعرف أصل الألف فيهما... وليس من العلم أن يقف الدرس الوصفي المحض عند حدّ وصف الظاهرة كما هي، دون أن يجد تفسيراً لها، ومن هذا التفسير البحث عن الأصل»[130]، وهو على كل حال يمثل طورا ضروريا لتفسير الصيغة وتغيرها ومنطلقا للوصف والتحليل.

الخاتمـة:

ويمكن تسجيل بعض النتائج:

1 – واضح بعد كل هذا أن العلماء على اختلاف مناهجهم أصّلوا لبنية الأجوف، وأنها تمثّل الكلمة في صورتها الصحيحة: «قَوَل» و«بَيَع» قبل الإعلال، فوجدناهم قد ربطوه بقضية الأصل والفرع أو البنية التحتية والسطحية، وهو إمّا أن يكون أمراً مفترضا كما هو عند أصحاب المنهج الوصفي – ومنهم التحويليون؛ لأن قضيّة الأصلية والفرعيّة قضية أساسيّة في فهم البنية العميقة، وتحوّلها إلى بنية السطح، وإمّا أن يكون أمراً تطوّرياً، يتبع تطور اللغة وارتقائها ، كما هو الحال عن أصحاب المنهج المقارن.

2- أن الدراسات اللغوية عند القدماء على الرغم من عمقها الزمني بقيت ركيزة انطلقت منها كل محاولة لدراسة اللغة العربية وتفسيرها، وهي ملاحظات تضعنا في بداية الطريق لفهم الدراسات اللغوية الحديثة التي قامت على ما يبدو على قواعد الدراسات التراثية، حين انطلقت من البنية التحتية للصيغة «قَوَل» و«بَيَع» - وهي البنية الافتراضية للصيغة عند القدماء - وواضح هذا من خلال المنهج التوليدي التحويلي (بريم وكولغي) ،مما يعزز أن المحدثين من علماء الغرب قد اطلعوا على ما خلفه علماء التراث من دراسات لغوية، واستفادوا منها في التفسير والتحليل.

كما نجد أن المنهج المقارن انطلق في تأصيل بنية الفعل الأجوف من خلال الصيغة التاريخية الأولية للبنية «قول» و«بيع» التي تمثل المرحلة الأولى في التطور، وهي ذاتها البنية المفترضة عند القدماء، بل ذهب المحدثون في الاستدلال على مراحل التطور في الأجوف على ما خلفته الدراسات العربية القديمة، وكأن أصحابه أدركوا أن الوصول إلى نتائج مهمة في هذا الباب لا يمكن أن تكون دون استقراء التراث العربي ونقده، ثم البناء على تلك الملاحظات وجهة نظر أخرى تختلف وقد تتفق مع ما قاله القدماء .

3 - أظهرت الدراسة أن منطلقات الدراسة الوصفية تختلف عن منطلقات الدراسة المقارنة ،فعند الوصفين افترض أن الأجوف له أصل في ضوئه وجهت القواعد ،ثم جاءت صياغة القواعد عند اللغويين لتنتظم المسألة كلها، وتشمل أكثر قضايا الإعلال ثم تطبق على أبواب صرفية في الأفعال والأسماء.

أما المنهج المقارن فيكون هدفه التأصيل اللغوي، ويتمثل بأن للأجوف أصل تاريخي يهتم به، والمنهجان: الوصفي والمقارن وإن

اختلفت منطلقها فإنها لا بد أن تلتقي في بعض نقاط الانطلاق ،وبالتالي قضايا التفسير، وأنه لئن كان تحليل الفعل الأجوف في ضوء المنهج الوصفي تفضل تحليل المنهج المقارن - وقد يكون العكس - إلا أننا نلاحظ أن المنهج الوصفي يفضله من جهة إحكام القواعد وضبط تسلسلها، إلا أنه يظل قاصرا عن الإحاطة بكل مسائل الفعل الأجوف، كما أن ذكر المراحل اللغوية (المنهج المقارن) للفعل الأجوف خالية من التفسير والتعليل تبقى مجرد سرد، ولابد من التعليل والتفسير والبحث في علل التطور.

4 - لا يمكن الاكتفاء بمنهج من المناهج في دراسة اللغة، وعلى قدر تنوع المناهج في دراسة الظاهرة اللغوية الواحدة تكون النتائج مثمرة، وأدعى للموازنة بينهما.

الهوامش

(1) «بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحويلي «عبدالحميد مصطفى السيد، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد 75، سنة 2001م، صفحات: 30-86، صفحة 32-33.

(2) شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ط 1، مؤسسة البلاغ ، بيروت، 1991م، ص 17.

(3) في تصنيف الفعل الثلاثي الأجوف ومعالجته عند بعض النحاة قديما وحديثا ،عبد الفتاح إبراهم، حوليات الجامعة التونسية، العدد 31، سنة 1990م، ص: 7-38 صفحة: 5.

(4) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة ، سنة 1417هـ - 1997م، ص 181.

(5) مناهج البحث اللغوي، محمد السيد بلاسي، اللسان العربي، المغرب، عدد 68، سنة 2008م، صفحات: 197-219، ص 201.

(6) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، ط 2، دار الهدى ، بيروت : 144/3.

(7) أسرار العربية، الأنباري، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1418هـ - 1997م، ص 44.

(8) سر صناعة الإعراب، ابن جني، تحقيق حسن هنداوي، ط 2، دار القلم، دمشق ،سنة 1413هـ - 1993م: 37/1.

(9) الممتع في التصريف ابن عصفور الإشبيلي، المحقق فخر الدين قباوة، دار المعرفة بيروت، سنة 1407هـ - 1987م، ص 438.

(10) الخصائص، ابن جني: 129/3.

(11) المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، عبدالصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1980م، ص 192.

(12) شرح الشافية، الإستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمي، بيروت، سنة 1982م: 95/3.

(13) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة: صالح القرمادي، الجامعة التونسية، سنة 1966م، ص 137.

(14) الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، حسام النعيمي، دار الرشيد، بغداد، سنة 1980م، ص 366.

(15) المنصف، ابن جني، تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبدالله أمين، مطبعة البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط 1، سنة 1954م: 247/2.

(16) الخصائص، ابن جني: 472/2.

(17) المنصف، ابن جني: 221/1.

(18) في تصنيف الفعل الثلاثي الأجوف ومعالجته، عبدالفتاح إبراهم، ص 21.

(19) ينظر: سر صناعة الإعراب، ابن جني: 25/1.

(20) شرح الشافية، الاستراباذي: 18/1.

(21) جهود عبدالقاهر الجرجَاني في الدراسات التصريفيّة، علي توفيق الحمد، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عدد 28 (تموز -كانون الأول 1985م) صفحات: 5-52 صفحة 45.

(22) المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، عبد الصبور شاهين ص 48.

(23) تحولات بنية الفعل الأجوف بين العربية والعبرية دراسة مقارنة، آمنة صالح الزعبي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 9 العدد 1 صفر 1434هـ، كانون الثاني 2013م، صفحات: 303-328 صفحة 305.

(24) انظر :المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، عبدالصبور شاهين: 169-174، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، عبدالصبور شاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 73.

(25) أبرزهم: إبراهيم أنيس، وعبدالصبور شاهين، ورمضان عبدالتواب، وغالب المطلبي، والطيب البكوش.

(26) العربية الفصحى، هنري فلش، ترجمة عبدالصبور شاهين، ط 1، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ، سنة 1966م، ص 55.

(27) أبحاث في اللغة العربية، داود عبده ،مكتبة لبنان، بيروت ص 37-38، العربية الفصحى، هنري فلش، ص 41، التطور النحوي في اللغة العربية، برجشتراسر، أخرجه وصححه رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة 1982م، ص48، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الطيب البكوش، تقديم صالح القرمادي، ، ط 1 (1987م) ص 51.

(28) أبحاث في اللغة العربية، داود عبده، ص 37-38.

(29) التصريف العربي، الطيب البكوش، ص 142.

(30) دراسات في علم اللغة الوصفي والتاريخي والمقارن ،صلاح الدين صالح حسنين، ط1، دار العلوم للطباعة،الرياض، سنة 1405هـ - 1984م، ص 131.

(31) فقه اللغات السامية، كارل بروكلمان، ترجمه رمضان عبدالتواب، مطبوعات جامعة الرياض ،سنة 1977م، ص 144.

(32) العربية الفصحى ص 55.

(33) المرجع السابق ص 82.

(34) المرجع السابق ص 84.

(35) الإبدال إلى الهمزة وأحرف العلة في ضوء كتاب سرّ صناعة الإعراب لابن جنّي، أبونواس إبراهيم الشمسان،حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة 186، الحولية الثانية والعشرون، سنة (1423-1424هـ) - (2001-2002م)، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، صفحات 1-643 صفحة 27.

(36) المخصص، ابن سيده، تحقيق:لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت: 13/267.

(37) النحو العربي والدرس الحديث ،عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت،سنة 1979م، ص 143-144.

(38) مكانة اللغة العربية في الدراسات اللسانية المعاصرة ،حمزة بن قبلان بن أحمد المزيني ،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 53، سنة (ذو القعدة 1417هـ ربيع الآخر 1418هـ) صفحات 11-36، ص 19.

(38) في تصنيف الفعل الثلاثي الأجوف ومعالجته، عبدالفتاح ابراهم، ص 33.

(39) يمكن تمثله بالرموز: (qala) ← (G: syncopeqaala) ← (C+vi+G+vi+C (qala (vi+vi=vi (lengthening) ← (Truncation:V).

(40) يمكن تمثله بالرموز G← (G:qaala ← (G←syncope: ← (qawala) ← (aG / a←u) lengthening vi+vi=vi) qaala) ← V (Truncation:qala).

(41) في تصنيف الفعل الثلاثي الأجوف ومعالجته، عبدالفتاح إبراهم، ص 36.

(42) المرجع السابق، ص 37.

(43) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، سنة 1955م، 784/3.

(44) في تصنيف الفعل الثلاثي الأجوف ومعالجته، عبدالفتاح ابراهم، ص 26.

(45) التصريف العربي، الطيب البكو، ص 143.

(46) ينظر: بحث في اشتقاق حروف العلة، إبراهيم أنيس، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، مجلد 2، سنة 1944م، صفحات 101-102، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب، ص 291-297، دراسات في علم اللغة، كمال محمد بشر، ط التاسعة، دار المعارف، مصر، سنة 1986م، ص 243-249، مفهوم علم الصرف،كمال محمد بشر، مجلة مجمع اللغة العربية القاهرة، الجزء الخامس والعشرون ،سنة 1389هـ، صفحات 110-135.

(47) فقه العربية المقارن، دراسات في أصوات العربية وصرفها ونحوها على ضوء اللغات السامية، رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين،بيروت،سنة 1999م، ص 23.

(48) المستشرقون والمناهج اللغوية، إسماعيل أحمد عمايرة، ط 2، دار حنين، عمان، سنة 1992م، ص 41.

(49) المرجع السابق: 41.

(50) المرجع السابق: 14.

(51) المنهج التاريخي في اللغة، إسراء عريبي فدعم، مجلة الجامعة العراقية، المجلد:21، العدد: 2 سنة: 2008م صفحات 357-367، ص 361.

(52) المستشرقون والمناهج اللغوية، إسماعيل عمايرة، ص 87.

(53) بين الأصول والفروع في التغيير الصوتي الصرفي، أحمد علم الدين الجندي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة ج 69، سنة (نوفمبر 1991م)، صفحات 24-49 ص 38.

(54) ينظر: بحث في اشتقاق حروف العلة ،إبراهيم أنيس، ص 101-122، في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة 1965م، ص57، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب ص 291-297، مفهوم علم الصرف كمال محمد بشر، ص110-135، النظام اللغوي للهجة الصفاوية في ضوء الفصحى و اللغات السامية، يحيى عبابنه، منشورات مادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة مؤتة 1996م ص 199.

(55) بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبدالتواب، ط 1، مكتبة الخانجي ،القاهرة ودار الرفاعي، الرياض، سنة 1403هـ - 1982م، ص 57-67.

(56) التطور اللغوي مظاهرة وعلله وقوانينه، رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة 1404هـ - 1983م، ص 12.

(57) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 291-292.

(58) المرجع السابق ص 291-298.

(59) المجادلة : 19.

(60) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة سنة 1974هـ، ص 92، بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، ص 60-61.

(61) الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ،حسام النعيمي، ص 367.

(62) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،رمضان عبد التواب ص 291-292.

(63) النظام اللغوي للهجة الصفاوية في ضوء الفصحى و اللغات السامية ،يحيى عبابنه، منشورات مادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة مؤتة 1996م، ص 199.

(61) التطور النحوي في اللغة العربية، برجشتراسر، ص 61.

(65) بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبدالتواب، ص 57.

(66) الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، حسام النعيمي، ص 366-167.

(67) المرجع السابق ص 367.

(68) مفهوم علم الصرف، كمال محمد بشر، ص 125.

(69) المرجع السابق، ص 125.

(70) المرجع السابق ص 125

(71) ينظر: الكتاب ،سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط 2، دار الجيل ، بيروت: 1/31.

(72) مفهوم علم الصرف ، كمال محمد بشر، ص 126-127.

(73) المرجع السابق، ص 128-130.

(74) المرجع السابق ص 128-130.

(75) المرجع السابق ص 130-131.

(76) بين الأصول والفروع في التغيير الصوتي الصرفي، أحمد علم الدين الجندي، ص 39.

(77) ينظر: المرجع السابق ص 42.

(78) ينظر: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، غالب المطلبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ص 192-193، التطور النحوي في اللغة العربية، برجشتراسر، ص 65.

(79) ينظر: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، غالب المطلبي، ص 192-193.

(80) الخصائص، ابن جني: 1/256-257.

(81) المجادلة: 19.

(82) سر صناعة الإعراب، ابن جني: 1/194.

(83) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 292-293.

(84) ينظر: الكتاب، سيبويه: 1/287، عبد التواب، رمضان، بحوث ومقالات في اللغة ص 292.

(85) ينظر: المنصف، ابن جني: 1/160، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب ص 293.

(86) ينظر :شرح ديوان الهذليين، أبو سعيد السكري، تحقيق عبدالستار فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة سنة 1965م: 1/7، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 293.

(87) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 293.

(88) الصاهل والشاحج، أبو العلاء المعري، تحقيق عائشة عبدالرحمن، ط 2، دار المعارف، القاهرة، سنة 1975م، ص 440، 486، 666، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 293.

(89) تحولات بنية الفعل الأجوف بين العربية والعبرية دراسة مقارنة، آمنة صالح الزعبي، ص 305-306.

(90) انظر: بنية الفعل الناقص بين العربية والعبرية، آمنة صالح الزعبي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها ،المجلد ٧ العدد١) المحرم 1432هـ/ كانون الثاني 2011م) ص 118-119، ص 123.

(91) انظر: الخصائص، ابن جني: 2/471-472.

(92) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 295.

(93) مريم 34.

(94) البحر المحيط، أبوحيان، حققه: عادل أحمدعبدالموجود وآخرون، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1993م: 178/6 مختصر شواذ القران من كتاب البديع ، ابن خالويه، مكتبة المتنبي، القاهرة، سنة 1995م، ص 87-88.

(95) سورة الضحى 201.

(96) ينظر :التيسير في القراءات السبع، الداني، عنى بتصحيحه :اوتويرتزل، ط2 ،دار الكتاب العربي ،بيروت 1404هـ - 1984م، ص 223.

(97) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب، ص 296-297 انظر كذلك :همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ،السيوطي ، تحقيق: عبد العال سالم مكرم،دار البحوث العلمية ، الكويت، 1400هـ - 1980م: 195/6.

(98) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،رمضان عبد التواب، ص 297.

(99) معجم مفردات المشترك السامي في اللغة العربية، حازم علي كمال الدين، ط 1، مكتبة الآداب ، القاهرة 1429هـ - 2008م، ص 251.

(100) المصدر السابق ص 176.

(101) المصدر السابق ص 106.

(102) التحول في بنية الفعل المعتل في العربية في ضوء اللغات السامية دراسة تاريخية مقارنة، محمد زعل ملاحمة، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة مؤتة سنة 2004م، ص 32.

(103) أثر الحركة المزدوجة في بنية الكلمة العربية ،عبد الله محمد الكناعنة ، دراسة لغوية ، ط 1، وزارة الثقافة ، عمان، سنة 1997م، ص 45.

(104) الإمالة في القراءات واللهجات العربية، عبدالفتاح شلبي، ط 2، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، سنة 1391هـ - 1991م ص 66.

(105) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب، ص 296.

(106) المصدر السابق ص 296.

(107) المصدر السابق ص 297.

(108) معجم مفردات المشترك السامي في اللغة العربية، حازم علي كمال الدين، ص 241.

(109) المرجع السابق، ص 61.

(110) المرجع السابق، ص 160.

(111) المرجع السابق، ص 243.

(112) المرجع السابق ص 160.

(113) سيبويه، الكتاب: 290/2، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب، ص 297.

(114) «نظرية السهولة هي تلك النظرية التي تنادي بأن الإنسان في نطقه يميل إلى تلمس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي فيبدل مع الأيام بأصوات لغته الصعبة نظائرها السهلة وممن أيدوا هذه النظرية GurtiusUhithey ويعزز هذه النظرية أن الإنسان في جميع أحواله يميل عادة إلى الناحية السهلة التي لا تكلفه عناء ولا مشقة» ينظر: بحث في اشتقاق حروف العلة لإبراهيم أنيس: 108.

(115) بحث في اشتقاق حروف العلة، إبراهيم أنيس، ص 108.

(116) ينظر: المرجع السابق ص 109-110.

(117) ينظر: حروف تشبه الحركات،إبراهيم أنيس، مجلة مجمع اللغة العربية، ج 16 القاهرة، سنة 1963م، صفحات 13-17، ص 17.

(118) المرجع السابق ص 16.

(119) المرجع السابق ص 17.

(120) بحث في اشتقاق حروف العلة ،إبراهيم أنيس ، ص 113-114.

(121) ينظر : المرجع السابق ص 113.

(122) في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة 1965م، ص 57.

(123) المرجع السابق ص 58.

(124) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ص 297.

(125) الخصائص، ابن جني: 256/1-257.

(126) المجادلة: 19.

(127) سر صناعة الإعراب ،ابن جني، ص 194/1.

(128) المجادلة: 19.

(129) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب، ص 298، بحوث ومقالات في اللغة ،رمضان عبد التواب، ص 67.

(130) النحو العربي والدرس الحديث، عبده الراجحي، ص 143-144.